

숨은 詩人의 그림자*

—보리스 파스체르나크 작품 속의 詩의

自我의 변형에 관하여**—

이 덕 형

머 리 말

보리스 파스체르나크의 첫번째 시집 《구름 속의 상흔이(Близости в тучах)》를 배태시킨 1914년을 전후한 시기는 러시아 사회의 정치적·역사적 기복만큼

* 이 논문은 서울대학교 소련·동구연구소 대우연구비의 지원을 받은 연구임.

** 이 글은 파스체르나크의 시학체계(système poétique)를 분석하기에 앞서, 우선적으로 고려하고 이해해야 할 그의 몇가지 시학적 요소를 공식적·통시적 관점에서 살펴보는 생각을 담고 있다. 여기서 말하는 공식·통시적 관점이란, 인간정신의 추구해야 할 진정한 가치란 무엇인가, 인간의 정신은 역사에서 어떠한 자리를 차지하는가, 러시아의 대작과 자연은 무엇인가하는 근본적이며 본질적인 문제를 자신의 작품 속에 담아 보려는 한결같은 노력을 일관되게 보여주는 한 작가의 시간적·공간적 位相과, 그것에 따라 변화를 거치게 되는 시적 인식의 軌跡을 살펴보면, 그가 말하고자 하는 문학적 주제에 보다 철학적 보려는 방법의 한 관점일 수도 있다. 공식적 시각은 작가의 세계와의 대응양식과 이에 상응하는 문학적 기법, 동시에 여기에 반영되고 있는 시대정신과, 동시대작가들과의 상호영향에 초점이 맞추어지며, 통시적 시각은 작가의 문학적 진화(évolution littéraire)와 시대상의 변화, 이 작가를 분석한 연구의 변천과정과 지금 현재 서적역사의 그에 대한 이해를 종합해 보려는 수직적 사고에 또한 초점이 맞추어지게 된다. 그러므로 이 글은 파스체르나크의 시학체계에 섰는 선결적 이론(théorie préliminaire)의 성격을 지니며, 구체적인 방법론에 의한 앞으로의 연구를 위한 기본틀이 된다. 파스체르나크의 시적 의미 공간이 나타나는 주제와 그의 시적 인식에 관해서는 본인의, “Борис Пастернак의 詩에 나타난 주제와 그 內面意識연구”, 슬라브학보, 제1권 제1호, 1986, pp.55-96을 참고 바람. 이 논문의 러시아어 요약, “Взаимосвязь сюжета и сознания в лирике Пастернака”는 《Русская мысль》에 다시 게재된 바 있다. (《Русская мысль》, Paris, No.3834, 6 июля, 1990, стр. II) 이 글에서 인용하는 파스체르나크의 텍스트는 다음과 같은 약어를 사용할 것이며, 그 외의 참고문헌과 인용문의 주(장소: 출판사, 출판연도)의 일반적 방법에 따를 것이다. ИЗБ. 1, 2, 85; Борис Пастернак, Избранное в двух томах (Москва: Художественная Литература, 1985). СТИ. 1, 2, 90; Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы в двух томах (Ленинград: Советский Писатель, 1990), ИСК. 90; Борис Пастернак. Борис

이나 다양하고 격동적인 변화를 러시아의 예술분야도 또한 치뤄 내야 하던 때였다. 시적 표현의 신선함을 추구하였던 알라르메, 베를렌느, 보들레르 등의 프랑스 상징주의자들과는 달리, 블라지미르 솔로비요프의 기독교적 산비철학을 바탕으로 벨로이와 블로크, 기퍼우스와 부를쾅 등에 의해 새롭게 정착된 러시아의 상징주의가 문예사조를 초월해 하나의 형이상학, 하나의 철학적 세계관이 되기를 바라고 있었고, 작가는 바체슬라브 이바노프와 철학자 바실리 로자노프가 베케르부르크 문학씨클에서, 예수와 디오니소스간의 미학적 결합을 대담하게 토론하던 러시아 시문학운동의 개화기이기도 했다.¹⁾

이 시기에 들어와 구밀료프, 아흐마도바, 만델슈타임 등에 의해 주도되던 아크메이즘은 새로운 러시아시의 향방을 밝고 투명한 언어표현 속에서 모색하고 있었고, 흘레브니코프, 크루체니흐, 마야콥스키 등이 주도하던 격렬하고 공격적인 미래파운동은 대중의 취향에 귀찮을 올려붙이라고 목청을 든구며 기존의 문학적 전통과 단절을 요구하고 있었다.²⁾ 또한 회화부문에서는 마리네티의 이탈리아 미래파 선언문에서처럼, 세로프, 샤갈, 말레비치, 칸딘스키가 대상이 대상을 절단하고 이미지가 이미지 속으로 들어가는 화복을 보여주고 있었는데 이러한 입체 미래파의 미학적 원칙이 러시아 회화예술의 새로운 이론으로 정착되고 있었다.³⁾

한편, 이 시기까지도 러시아 모더니즘의 활발한 예술운동에 영향을 미치고 있

Пастернак об искусстве(Москва : Искусство, 1990). ВОЗ, 83. ; Борис Пастернак, Воздушные пути, Проза разных лет(Москва : Советский писатель, 1983), ДЖ, 58. ; Борис Пастернак, Доктор Живаго(Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1958).

- 1) Georges Nivat, "Le symbolisme russe" (in) *Histoire de la littérature russe Le XX^e siècle, L'Age d'argent*(Paris : Fayard, 1987), pp.77-110. 및 Е.В. Ермолива, Теория и образный мир русского символизма(Москва : Наука, 1989)를 참조 바람.
- 2) Agnès Sola, *Le futurisme russe*(Paris : PUF, 1989), pp.13-53. ; Gérard Conio, *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*(Lausanne : Édition l'Age d'Homme, 1975), pp.157-215. 당시의 역사적 분위기를 언급한 Victor Erlich, *Russian Formalism History-Doctrine*(New Haven and London : Yale Univ. Press, 1981), pp.33-69. 및 Vladimir Markov, Манифесты и программы русских футуристов(München: Wilhelm Fink Verlag, 1967), pp.5-12. 참조 바람.
- 3) 이 시기의 러시아 회화예술의 전반적 흐름을 소개한 서적으로 Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe 1863~1914*(Lausanne: Édition l'Age d'Homme)를 들 수 있지만, 이 시기를 선우한 문학과 회화 부분의 이론적 경향을 이해하기 위해서는 까지미르 말레비치와 바실리 칸딘스키의 논문들도 또한 참고할 필요가 있다. 특히 K.Malévitch, *La lumière et la couleur*(Lausanne: Édition l'Age d'Homme, 1981), pp.70-79 및 Василий Кандинский, О духовном в искусстве(New York: Международное Литературное Содружество, 1967).

는 기테, 켈링, 렛싱 등의 독일 낭만주의 문예사조⁴⁾와 니체철학의 비장한 울림⁵⁾을 우리는 또한 간파할 수 없으며, 세기 초에 등장하는 실증주의 철학과 신칸트 학파의 간접적인—그러나 러시아 모더니즘의 형성과정 속에 퍼지고 있던 반향의 파상탄은 결코 간접적일 수 없는—영향을 고려해야 하는 시기이다. 이 무렵에는 또한 브렌타노, 헤겔, 코헨, 하르트만, 나트롭, 쏜실, 카서리 등의 철학이론이 러시아에 도입·응용되고 있었고, 이들의 철학은 다시 체스토프, 쉬페프⁶⁾, 세르게이 불가코프, 프랑크 등의 러시아 철학자들에 의해 재해석되고 있었다. 이와 더불어 그들의 재해석은 러시아 모더니즘을 주도하던 젊은 예술가들에게 전파되면서, 예술이론 뿐만 아니라, 새로운 형식주의 문학비평을 위한 이론적 토대를 형성하기 시작했다.

또 다른 측면에서 보자면, 민콥스키의 시공연속체개념 (Continuum spatio-temporel)⁷⁾과 아인슈타인의 상대성이론을 바탕으로 하여, 러시아 모더니즘 예술

4) Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*(New York: Penguin Book, 1978), pp. 136-149. 특히 괴테의 러시아 문학에 끼친 영향에 관해서는 В.М. Жирмунский, *Гете в русской литературе*(Ленинград: Наука, 1981)을 참고할 것. 여기서 지르문스키는 뉘스체르나코의 괴테 번역본에 관해 언급하며, 괴테에 대한 그의 인식은 주관적 이상주의 예술적 한계를 아직 극복하지 못한 문체의 테두리에 의해 제한되어 있다고 말한다. (Там же, стр. 472).

5) 니체 철학이 러시아의 종교사상과 상징주의자들, 그리고 옛날의 암시즘에 끼친 영향에 관해서는 Bernice Rosenthal(ed.), *Nietzsche in Russia*(Princeton: Princeton Univ. Press, 1986) 참조 바람.

6) 당시 러시아 철학의 일반적 경향과, 이것이 베르그, 마체슈타브, 이마노프, 꾸지민, 클로덴스키 등의 문예관에 미친 영향에 대해서는 쉬페프의 손녀이자, 뉘스체르나코의 아들, 예고게니 뉘스체르나코의 부인인 Е.В. Пастернак의 쉬페프에 관한 선집과 사문을 참고할 것. Г.Г. Шпет, *Сочинения*(Москва: «Правда», 1989), pp. 3-8. 한편, 쉬페프의 철학은 쏜실의 현상학을 원용하지만 비노쿠르, 미노그라도프와 같은 언어학자들의 이론적 토대가 되고 있으며, 쏜실 유라 로트만, 이마노프(시인 이마노프와 혼동하지 말 것)와 같은 소비에트 기호학자들의 준거의 틀도 되고 있다.

7) 민콥스키의 이 “시공연속체” 개념은 또한 아인슈타인의 상대성이론과 함께, 미하일·마흐젠의 시공소(хронотоп) 개념의 토대가 된다. 마흐젠에 따르면 역사적·현실적 공간과 시간, 그리고 그곳에 나타나는 역사적 인물은 의식·포착하는 과정이 문학에서는 지난하고 간접적이었으므로, 인류진화의 그와 같은 역사적 단계에 필적할 수 있는 시간과 공간의 어떤 측면을 측정하는 단위로서 시공소를 도입한다고 말한다. (Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*(Paris: Gallimard, 1978), pp. 237-238.) 마흐젠의 이 시공소 개념은 기호학자 프로토프의 해석에 의하면 민콥스키의 시공연속체 이론의 문학적 응용에 다름아니며, 옛날 소비에트 기호학에 이르러 문학의 공간성을 해명하는 단위가 된다. (В.Н. Топоров, “Пространство”, *Мифы народов мира, том 2*(Москва: Советская Энциклопедия, 1988), стр. 340-342.; В.Н. Топоров, “Пространство и текст”, в кн: *Текст: семантика и структура* (Москва: Наука, 1983), стр. 227-284.; Вяч. Иванов, “Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной

활동에 일종의 지친서 역할을 했던, 프로프 우스펜스키의 두권의 지서 《4차원(Четвертое измерение), Петроград, 1909》과 ‘지상의 신비에 관한 열쇠’라

세미오티키,” *Труды по знаковым системам*. М., (Тарту: Тартуский Университет, 1973), стр.5-43.; Вяч. Иванов, В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы* (Москва: Наука, 1965), стр.63-184.)

미하일 바흐친의 문학이론은 사회학·심리학·언어학·현상학의 이론이 서로 교차되면서 빚어지는, 그의 용어대로 다음성적인 이론이지만, 언어에 대한 그의 관점은 에른스트 카시러의 《상징형식의 철학》에서 볼 수 있는 언어관, 즉, 언어는 그 자체에 세계의 모델을 반영하고, 세계의 모델은 이 말의 모습에서 비롯된다는 언어관을 그의 이론의 출발점으로 삼는다. 미하일 바흐친은 빠스체르나끄처럼 헤르만 코헨, 폴 나트롭, 에른스트 카시러의 신칸트학풍 속에서 발전되는 것이다. (바흐친의 독일 신칸트철학의 영향에 관해서는 Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*(Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984), pp.52-53을 참조 ; 바흐친의 작품 속에 자주 인용되는 카시러의 저술로는 Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques I-II-III* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972)를 들 수 있는데, 특히 제 I권의 「언어」편 pp.13-34과 그의 *Langage et mythe* (Paris: Les Édition de Minuit, 1973)는 바흐친의 이론적 밑바탕을 일괄할 수 있다.)

이러한 언어관은 그 연원이 기독교에서 말하는 삼위일체의 로고스 개념으로부터 서술되 올라가지만, 그래서 사르 베리다가 해체주의를 주장하며 이러한 언어관 속에 내재해 있는 왜곡된 의미의 史實에서 탈피한 것을 주장하지만, 언어를 하나의 살아 있는 유기체로 파악하면서, 바흐친에 이르러서는 언어의 내적 기호 측면(언어적 상상력)과 언어의 외적 기호 측면(객관적·지시적 기능)으로 분리해 사고하는 신중함으로 발전된다. (Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1977), pp.59-64. 언어가 내포하는 공간적 성격에 관해서는 М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*(Москва: Искусство, 1986), стр.88-89.)

또한 이러한 언어관은 쑤비에트·기호학에서, 비록 일부 학자들에 의해 지나친 비약이라고 지적당하고 있지만(池上嘉彦, 「시학과 문화기호론」, 이기우역(서울: 중원문화, 1984), p.10 및 Ann Shukman, *Literature and Semiotics, A study of the writings of Yu. M. Lotman*(Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1977), pp.125-126), 유리 로트만이 말하듯, “텍스트의 공간구조는 세계 공간 구조의 모델”(Yu.M. Lotman, *Struktura khudozhestvennogo teksta*(Providence: Brown Univ. Press, 1971), стр.266.)로 인정된다.

한편, 바흐친의 용어로서, 줄리아 크리스테마에 의해 문학연구 분야에 소개된 “상호텍스트성(intertextualité)”의 개념은 쑤성의 “상호주관성”에서 비롯된다. (Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*(Paris: Édition du Seuil, 1974), pp.30-37. 참조할 것) 한 텍스트는 그 텍스트 하나만으로 닫혀있는 것이 아니라, 기존의 다른 텍스트와 대화관계에 놓인다는 것으로서, 이 개념은 또한 빅토르 쉬발류스키에 의해 模作의 개념 속에서 이미 언급된 바 있다. (츠베타노프는 진정한 “상호텍스트의 다음성 이론”이 바흐친에게서부터 시작된다고 보면서, 에라트 분롬이 말하는 “영향에 대한 걱정(The Anxiety of Influence)”과 이 개념을 대비시키고 있다. Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?* 2. *Poétique*(Paris: Édition du Seuil, 1968), p.44 참조 ; Б. Эйхенбаум, “Теория «формального метода»” в кн: *О литературе*(Москва: Советский писатель, 1987), стр.392.을 볼 것).

쑤성의 현상학적 이론은, 가스통 바슐라르의 문학현상학, 문학상상력의 이론 속에도 응용이 되어, 시적 이미지들의 역동적 생성체제와 상상력의 구조를 해명하는

는 부제가 붙은 《Tertium Organum, Петроград, 1911》가 문학·회화부분에 새로운 바람을 불어넣고 있는 시기였다. 우스펜스키는 이보다 앞서 간행된 Hinton의 《The Fourth Dimension, New York, 1904》을 자신의 증거의 틀로 인용하고 있는데⁸⁾, 그는 인간의 사고와 인식을 제한하고 있는 3차원에서 벗어나, 시간인 4차원에서 세계에 관한 사고를 도출시켜야 한다고 주장한다. 그의 이와같은 “4차원적 사고”는 문학과 회화부분의 미래과운동에서 공간과 시간문제에 관한 젊은 예술가들의 궁극증과 인식의 한계를 이론적으로 해결해 주고 있었다. 비록 그의 역할이 러시아 모더니즘운동의 발전사에서 간과되고 있다고 할지라도, 그가 자연과학의 시공간론을 예술인식의 미학이론에 응용하여, 공간과 시간문제에 예술가들의 시선을 주목시켰다는 점은 우리가 이 시기의 예술운동의 흐름을 살펴볼 때 다시 한번 고려해야 할 사실일 것이다.⁹⁾ 또한 이 시대의 화가 및 시인들에게서 나타나는 특징의 하나는 이러한 시공간차원의 외적 물리적 현상이 결코 단순한 시각의 외적 현상이 아니라, 내적인 필연성의 외재화라는 시각을 나타내 보인다는 점이다. 결국 외부대상들이 우연스럽고 이상스럽게 중복되고 겹치는 시각 이미지와 화폭 속의 모습들은 결코 우연애서가 아니라, 필연의 내적

데 바치지는데, 그가 《공간의 시학(La poétique de l'espace)》에서, 바스체르나코의 《안전통령증(Охранная грамота)》에 나오는 이미지의 공간에 관한 한 귀결을(ИЗБ. 2, 85, стр.194.) 다음과 같이 인용하고 있는 것을 볼 때 ; “보리스 바스체르나코는 <우리들이 제비처럼, 이 세계를 쌓아올리는 본능—하늘과 대지, 죽음과 삶, 실재와 부재의 큰 돌지른 쌓아올리는 본능>에 관해 말한다. (...) 그러나, 보리스 바스체르나코의 책이진—세계 속에서 보이는 이미지들은 얼마나 집중된 음정을 보여주는가!” (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*(Paris: PUF, 1957), pp.103-104.), 현실의 현상학에서 바슐라르, 바스체르나코로 이어지는 예술인식의 내적 연계성을 살펴볼 수 있다.

- 8) 예프르드 우스펜스키의 저서가 러시아 모더니즘 예술에 끼친 영향에 관해서는, Kazimir Malévitch의 *Écrits* (Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1986)에 나오는 Andrei Nakov의 서문을 참고할 것 ; 또한 Lynda Henderson, *The Fourth Dimension and Non Euclidian Geometry in Modern Art*(Princeton: Princeton Univ. Press, 1983)를 볼 것. 아일슈타인과 포카소와 러시아 모더니즘과의 관계에 관해서는 M. Гус, *Модернизм без маски*(Москва: Советский писатель, 1966), стр. 18-51을 참고 바람.
- 9) 카지미르 말레비치, 바실리 칸딘스키, 샤갈 등의 화폭에서 보이는, 대상의 역동적 움직임은 순간적으로 포착하려는 노력의 하나로, 대상과 대상이 절단되고, 겹쳐지며, 다른 대상 속으로 삼입되는 공간적 범치의 모습은, 말레비치가 말하고 있듯, 이탈리아 미래파의 회화 활동에 자극받은 러시아 모더니즘의 내부에서 발생한 時空次元에 관한 예술적 인식의 결과이다. Kazimir Malévitch, *Écrits*, op. cit. 및, E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*(Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 1977) 참조.

동력 때문이라는 것으로서 이러한 경향은, 뒤에 칸딘스키가 《예술에서의 정신적인 것에 관하여(О духовном в искусстве)》, München, 1912, 초판에서 말하듯, “대상의 선택은 그것의 내적인 필연성의 법칙”¹⁰⁾을 따른다는 논지로써 해명된다.

이 시기에 주목할 만한 이와같은 러시아 모더니즘의 새로운 경향 속에서, 회화와 문학간의 장르상의 차이는 오직 사용되는 재료의 차이에 있을 뿐, 예술적 인식의 차이는 아직 두드러지게 나타나지 않는다. 마야콥스키가 그리고 부를락이 그림을 그렸듯이, 이 젊은 예술가들은 입체미래파 회화의 이론을 그대로 언어 예술분야에 확대 적용하기 시작한다. 그들의 새로운 관점과 이론을 적용하기에 적합한 언어예술은 바로 다름아닌 시의 장르였던 것이다. 바로크적인 현란한 시각적 이미지, 이것과 병행하는 거칠은 청각적 이미지, 그리고 파격적인 구분 배치와 생경한 언어용법을 사용하면서, 이들은 상징주의자들이 모스크바의 현현이라고 확대해 생각할 만큼, 언어의 의미기능(signifié)에 중점을 둔 것과는 대조적으로, 언어의 기표(signifiant)만의 기능을 통해서도 시적 언어 고유의 특성을 되살릴 수 있다고 보는 자족적 언어(самовитое слово), 초아성적 언어(заумный язык)의 이론을 내세운다.¹¹⁾ 그들에게 있어서 언어는 결코 세계 모델의 반영이나 구조화가 아니고, 언어는 언어자체의 지시적 기능에 만족할 뿐만 아니라, 그 언어로 표현된 시도 그 배후 속에서 찾아내야 할 의미들의 구조물이 내재해 있는 역동적 의미체가 아니었다. 단지 보이는 사물의 외상이자, 기호들의 연쇄, 그 이상도 이하도 아니라는 것이다. 한 예로 마야콥스키의 시에

10) Василий Кандинский, О духовном в искусстве, указ. соч., стр. 77에서 인용. 칸딘스키의 간략한 예술철학에 관해서는 이것의 문헌본에 나오는 Philippe Sers의 서문을 참고할 것. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Paris: Édition Denoël, 1989), pp. 9-48.

한편, 이와 유사한 관점으로서, 마하일 바흐젠은 마학활동이란 내적 상태의 외적 표현이라고 밝힌다. 이에 관하여는 M.M. Бахтин, Эстетика словесного творчества(Москва: Искусство, 1986), стр. 60-61을 참조할 것.

11) 이에 관하여는 다음을 참고할 것. Agnès Sola, *Le futurisme russe*, op. cit., pp. 72-142.; Gérard Conio, *Le formalisme et Le futurisme russes devant le marxisme*, op. cit. pp. 118-131.; Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1972), pp. 43-98.; Peter Russian Steiner, *Formalism A Metapoetics*(London: Cornell Univ. Press, 1984), pp. 140-171.; Eugène Tchernovsky, *Essai sur l'histoire du poème russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle*(Lille: Université Lille III, 1987), pp. 321-381; B. Саянов, Очерки по истории русской поэзии XX века (Brussels: Pridaux Press, 1972), стр. 89-103.

표현된 시적 대상은 비록 언어에 의해 형상화된 시적 대상이라 할지라도, 시적 대상자체, 사물자체가 되기를 바란다. 시 속의 목소리는 마치 실제의 목소리이듯 과장된 언어표현에 의해 채색되어 있으며, 시 속의 행진곡은 실제의 행진곡 소리를 내야하는 듯, 투박한 소리이미지에 의해 묘사되고 있었다. 그는 한 단어가 수백년에 걸친 의미들의 총진과 여과를 통해 생성하고 있는, 의미들의 역사성을 거부하고, 한 단어의 기호적 기능, 즉 지시적 기능에만 자신의 시적 표현을 맡기고 있는 것이다. 그가 《나》라는 시를 발표했을 때, 그 《나》는 마야콥스끼 자신이면서, 동시에 혁명이고, 사회적 색채로 가득찬 인간의 특발 적진에 있는 고통과 불행이었다. 그의 시적 자아는 그러므로 “지상에서 일어나는 모든 일의 개인적 유대감의 표현”¹²⁾과 일치하는 것이며, 따라서 《나》인 마야콥스끼 이외에, 시적 대상과 환치되는 시적 자아의 또 다른 모습을 그곳에서는 찾아볼 수 없었다.

1

빠스케르나끄의 첫번째 시집 《구름속의 쌍둥이, 1914》는 바로 이러한 러시아 모더니즘운동의 성장기에 씌여졌으며, 작제는 미래파운동의 예술적 인식에 충진되어 있는 작품집이었다.

그는 빛날 《안전통행증(Охранная грамота)》과 《인간과 상황(Люди и положение)》에서 이러한 미래파들의 예술적 경향을 잘 이해하지 못했으며, 곧이어 마야콥스끼와도 결별했다고 밝힌다. 이와함께 자신의 작시관에서는 상징주의자인 벨르와와 블로크의 영향이 결코 간과될 수 없음을 말하고 있는데, 이것은 자신의 초기시학에 상징주의와 미래주의의 요소가 공존 또는 병행하고 있음을 시사하는 뜻에 다름아니다. 그렇다면 미래주의가 전통과의 단절을 주장하며, 기존의 상징주의적 세계관과는 대립·상충하는 세계관을 펼치고 있는 것을 감안해 볼 때, 빠스케르나끄의 시학 속에 이 두가지 문예사조의 이중영향은 과연 어떻게 설명될 수 있는가를 그의 시적 자아에 관한 고찰을 시작하기애 앞서 살펴보

12) K.Г. Петросов, “Теоретические и историко-литературные аспекты изучения проблемы лирического героя,” Известия Академии Наук СССР, Серия литературы и языка, том 48, No.1. 1989, стр.9에서 인용함. 마야콥스끼의 시적 자아에 관해서는 Леонид Тимофеев, Слово в стихе (Москва: Советский писатель, 1982), стр.229-256을 참조할 것.

아야 할 것이다.

유리 로트만은 파스쩨르나크의 초기시학에 관한 그의 논문에서 파스쩨르나크의 시적 이미지들은 미래파의 사물언어(язык вещей)에서처럼 시각적 이미지이고, 그의 시적 인식은 시각적 사고(увиденная идея)에 기초한다고 말한다.¹³⁾ 그러나 로트만이 파스쩨르나크의 작품 속의 의미의 연쇄는 결코 상징이 아니므로, 그의 언어관을 상징주의자들의 그것과 일관시키는 것은 오류라고 말하는 사실과는 반대로, 표도로 스테푼은 그의 초기시학에 벨르이, 블로크의 영향이 반영되었던 만큼, 그의 시적 언어에 관한 연원을 상징주의자들의 언어관에서부터 찾아야 한다고 로트만과 대립된 견해를 보이고 있다.¹⁴⁾

한편 미래파들의 시 속에서 시적 자아는, 아그메이스프인 아흐마도바의 작품 속에서 “나”는 바로 그녀 개인의 직접적인 자아의 표출이었던 것처럼, 시인의 자아와 거의 동일시되는 경향을 보이고 있었으며 보들레르식의 자연과의 교감 혹은 상응(correspondence)을 통해 제공되는 시적 자아와 대상간의 주객일체의 미적체험을 찾아보기 힘든 것이 사실이었다. 사물언어를 통해서 4차원에 도달하고자 하는 시적 몸상, 언어가 내포하는 의미기능의 간과, 언어의 자목적성에 대한 신뢰 등은 미래주의자들로 하여금 자아탐구와 서정적 자아를 통한 대상과의 천연적 관계를 도외시하게 만든 원인들 중의 하나였던 것이다.

또한 상징주의자들의 시 속에서 시적 자아란 신비의 현현이며, 보이지 않는

13) Ю. Лотман, “Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста” в кн: Труды по знаковым системам IV (Тарту: Тартуский Университет, 1969), стр. 228. 또한 줄콕스키도 “파스쩨르나크의 시적 이미지의 본질은, 시속에, 살아있는 강력한 힘의 세계를 관통하는 빛 속에서 보이는 현실의 광경을 옮기기 위한 것에 있다”고 말한다. А.К. Жолковский, “Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака”, в кн: Мир автора и структура текста (Тенесси, N.J.: Эрмитаж, 1986), стр. 230. 한편, 시각적 사고가 예술적 인식에서 차지하는 역할에 관해서는 Roudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, trad. par Claude Noël et Marc Le Cannu (Paris: Flammarion, 1976)을 또한 참고할 것.

14) Fyodor Stepun, “Boris Pasternak,” (in) *Pasternak: A Collection of Critical Essays*, ed. by Victor Erlich, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 1978), pp. 110-125. 그는 《의사 자바크》에서 “그는 영감이라고 불려우는 것의 접근을 경험했다. 창조를 지배하는 힘들의 관계가 미리 속에 떠오른 것이다. 주도권을 쥐는 것은 사람이 아니고, 그가 표현하고자 했던 영혼의 상태도 아니며, 오히려 그가 표현하려고 한 도구인 언어인 것이다.” (ДЖ, 58, стр. 448)와 같은 시각이 독일의 언어학자인 Wilhelm von Humboldt와 독일의 낭만주의 시인 Novalis의 관점을 보여주며, 이들은 마체슬라프 아바노프, 벨라에 의해 번역이 되고, 높은 평가를 받았을 뿐만 아니라, 시적 언어의 창조적 힘을 믿고 있는 파스쩨르나크와 밀접한 관계를 보여주기 때문에, 그를 상징주의자의 관점으로 보아야 한다는 것이다.

진실로부터 박탈된 포상적·수학적 세계이고 종교적·형이상학적 진리의 대리물이었다. 그러므로 상징주의자들에게서도 시적 자아는 시인의 세계관과 동시적·동시적으로 밀접한 호환관계를 보이는 시적 기법이다기 보다, 초월적 세계관을 전언하고 질명하는 증제자로서 밖에는 생각될 수 없었다.

비록 로트빈과 스티븐이 시로 상환된 것만큼 모이고 있지만, 이 두 문예사조가 동시에 파스케르나크의 초기시학에 반영되고 있다는 절충적 견해를 받아들인다고 해도, 이 두 문예사조가 시적 자아의 변주를 아직 시학상의 기법으로 인식하고 있지 않는 한, 그의 초기시학에 이미 출현하고 있는 시적 자아의 근원을 우리는 이 두 문예사조에서는 결코 찾아볼 것이 없는 것이다.

그러나, 우리는 이것의 해답을 위한 실타래를 우선 파스케르나크가 활동한 바 있는 미래파그룹 《원심분리기(Центрифуга)》의 성격에서부터 찾아볼 수 있다. 블라디미르 마르코프의 저서데르¹⁵⁾, 복잡하고 다양할 뿐만 아니라, 이론적인 자기모순까지도 내포하고 있던 러시아 미래파운동의 연구에서 소홀히 다루어지고 있는 이 《원심분리기》라는 미래파의 한 그룹은 흥미롭게도 그들이 절교하려는 블로크와 벨리의 상징주의와 밀접하게 연관되어 있는 동인들의 모임이었다. 이 그룹의 이론적인 경향을 세우던 세르게이 브로코프는 프랑스와 독일시에 관한 탁월한 지식을 바탕으로 하여, 블로크의 시적 이미지와 벨리의 리듬에 관한 이론을 수용하였고, 파스케르나크는 1914년 이 그룹의 동인지에 《Вассерманова реакция》를 그리고 1916년에 《Черный Бюкан》을 발표하였다. 전자에서 파스케르나크는 미래파 시인인 라질 게르웨니비치를 비평하면서, “quantité imaginaire”(파스케르나크의 불어 “상상력의 양”)는 문학적 테마의 본질이고, 그러므로 비우적으로만 입증될 수 있는 정신적인 극적효과(душевный драматизм)는 대성간의 유사성이 아닌, 인접성에 따른 연상작용(ассоциативная связь по смежности)에 기초해야 한다고 밝히며, 그가 이러한 서정시의 본질을 삼심하고 있다고 말한다. 또한 후자에서 파스케르나크는 미래주의를 영원성의 상상주의로, 상상주의를 “coffres volants”(파스케르나크의 불어 “날으는

15) Vladimir Markov, Манифесты и программы русских футуристов, указ. соч., стр. 112-117. Lazar Fleishman, “История Центрифуги”, в кн: *Boris Pasternak 1899-1960 Colloque de Cerisy-la-salle*(11-14 septembre 1975) (Paris: Institut d'Études slaves, 1979), стр. 19-42.; Лазарь Флейшман, “Фрагменты “футуристической” биографии Пастернака.” в кн: *Slavica Hierosolymitana IV* (Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew Univ., 1979), стр. 73-113.을 참고할 것.

상자”)으로 보면서, 상징주의의 상상력과 [미래주의의 인상주의적 특성에 관해 말하는데, 우리는 여기서 상징주의자들의 세계관의 일면을 언어를 통한 상상력의 관점에서 유추해석하는 바스체르나크의 문학이론의 한 경향을 읽게 된다.

이후, 바스체르나크는 마야콥스끼, 크루체니호, 홀레브니코프와 함께 입체미래파에 보다 밀접한 관계를 맺기 시작한다. 지금까지 바스체르나크를 미래주의자로 보는 시각은 바로 이 시기에 축점이 맞추어져 있기 때문인데, 로만 야콥슨이 그의 화풍에서 입체미래파화풍의 영향을 보게 되는 것도¹⁶⁾, 안젤로 리켈라노가 바스체르나크를 동적 입체파로, 만델쉬탐을 정적 입체파로 보는 시각도 이러한 사실에 기초한다.¹⁷⁾ 입체미래파에서는 회화와 문학간의 장르상의 차이점이나 미적 인식상의 구별을 하고 있지 않기 때문이기도 하다.

그러나, 바스체르나크의 언어관은 비록 그가 시각적 이미지, 시각적 사고에 입각하고 있다고는 하지만, 로트만의 지직처럼 미래파들의 “사물언어”에 전철한다기 보다는, 즉 마야콥스끼, 홀레브니코프, 크루체니호의 “자족적인 언어”, “초이성적인 언어”에 기초한다고 보다는, 그가 그의 시 《팔월(Август)》에서, “말 속에 반영된 세계의 이미지”(СТИ., 2, 90, стр.71), 그리고 중편 《이야기 Повесть》에서 “이미지는 말 속의 기적”(ИЗБ. 2, 85, стр.126)이라고 표현했던 것과 같이 상징주의자들의 언어관과 더욱 가까운 친연성을 보여준다는 사실을 상기할 필요가 있다. 바스체르나크는 그의 논문 《상징주의와 불멸(Символизм и бессмертие)》에서 “자유로운 주관성(свободная субъективность)”에 관해 말하는데(ИСК, 90, стр. 256), 이것은 축점의 상호주관성의 개념일 뿐만 아니라, 언어를 통한 상징주의적 관점, 즉 언어를 통한 *coffres volants*이며, 언어를 통한 상상력¹⁸⁾과 동일한 시각의 표현이다.

16) Roman Jakobson, “Notes marginales sur la prose du poète Pasternak” (in) *Questions de poétique* (Paris: Éditions du Seuil, 1973), p.137. 및 Roman Jakobson and Krystyna Pomorska, “Беседы(Dialogues)” (in) *Selected Writings VIII* (Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988), pp.537-545.

17) Angello Marina Ripellino, “La poésie de Pasternak”, (in) *Les chemins du merveilleux* (Paris: Édition Denoël, 1977), p.265를 참조한 것.

18) 여기서 말하는 언어적 상상력이란 Ernst Cassirer가 말하는 언어관이다. 그에 따르면, 언어는 사물을 상징적인 지명행위, 즉 정신적인 매개의 행위로 지배하는데, 그러므로 언어는 사물형상의 매개항이며, 언어로써 우리는 사물과 현실에 대한 새로운 힘을 획득하게 되는 것이다. Humboldt가 말하듯, 언어는 환경이 아니라 반박이 생성되는이고, 외적인 대상·사물의 세계와 개인적 자아의 세계 이외에, 언어에 의해서 일리는 <너>의 세계를 고려한 매단이, 언어의 교육기능을 회복하게 된다. 우리는 세계의 과학적 인식 이외에도, 언어와 예술 속에서 심려되는 세계의 축조를 인식해야

결국 우리는 파스케르나크의 초기시학에서, 시각적 사고에 기초한 외부 대상의 시각적 이미지가 주된 표현 경향을, 그가 자신의 시선에 들어오는 시적 묘사대상을 역동적으로 임재적으로 보는 순간적으로, 즉 입체미래주의 방식으로 포착하는 것이라고 볼 수 있으며, 시적 표현과 시적 인상과정에 있어서는 그것을 상징주의자들의 언어관념 속에서, 시어의 의미기능을 복원시킨 언어적 상상력을 통하여 전개시키는 것으로 수립해 볼 수 있다. 시적 대상의 미래주의의자들과 같은 외적 선택과, 그것의 상징주의의자들과 같은 내적 결합의 관계를 파스케르나크는 자신의 시학 속에 전개시킨다는 의미로 이해되는 것이다.

뿐만 아니라, 파스케르나크는 마하무스키의 미래주의 작시경향을 낭만적 방법으로 간주하게 되며, 그와의 결별이후 찾게되는 경향을 “사실주의적 관점”이라고 말하고 있다. 그러나 그의 사실주의란 문예시조에서 일반적으로 찾아보게 되는 寫實主義적 방법이라기 보다는 미래주의와 상징주의의 관점을 혼합변형하는 방법으로서의 사실주의인 것이다.¹⁹⁾

그러므로, 파스케르나크의 작품 속에 나타나는 시적 자아의 뿌리는 그가 말하는 사실주의적 작시관, 즉 미래주의와 상징주의가 혼합된 작시관 속에서 찾아 볼 수 있지만, 그는 여기서 환경을 더 나아가 시적 자아를 시학상의 기법의 하나로 인식하기 시작하는 것이다. 말하자면 미래주의와 상징주의를 개별적으로 놓고 볼 때, 그들의 작시관에서는 시적 자아의 변형을 통한 시적 의미효과에 관철의 초점이 모아지지 않았던 반면, 미래주의자들의 시적 대상에 관한 순간적 인식과 상징주의자들의 시적 언어에 관한 열린 지평이 서로 맞물린 사실주의적 관점 속에서 파스케르나크는 이 시적 자아를 다른 시학적 요소의 동등한 일종의 문학식 기법으로 간주하기 시작한다는 뜻이다.

하는데 언어 속에 포획된 세계의 변형을 보려한다면, 이 언어라는 기법에 의한 세계의 이미지는 내심의 단순한 복사가 아니라, 원초적이고 창조적 힘의 표현이라는 사실을 잊지 말아야 한다. 따라서, 언어는 사물들의 세계, 객관적 인식의 세계구성 뿐 아니라, 순수한 언어적인 상상력의 세계구성에도 관여하는 것이다. Ernst Cassirer, "Le langage et la construction du monde des objets" (in) *Essais sur le langage* (Paris: Édition du minuit, 1969), pp. 39-68을 참조할 것.

19) Milan Djurčinov, "Антиномия «романтизм-реализм» в поэтике Пастернака" в кн: *Boris Pasternak 1890~1960 Colloque de Cerisy-la-salle* (11-14 septembre 1975) (Paris: Institut d'Études slaves, 1979), pp. 95-102.; Henry Gifford, "Pasternak and the 'Realism' of Blok", (in) *Oxford Slavonic Papers*, XIII, 1967, pp. 95-106.; А. Серад, "Заметки о сюжетности в лирической поэзии Пастернака", в кн: *Slavica Hierosolymitana III* (Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew Univ., 1978), pp. 282-301을 참고할 것.

2

빠스쩍르나프가 《의사 지바고(Доктор Живаго)-이후 ДЖ으로 생략함》에서 예술의 목적이란 오랜 기차여행을 끝내고 귀로에 오르는 것처럼, “집으로 돌아가는 것, 자신으로 돌아가는 것”(ДЖ, 58, стр. 167)이라고 말할 때, 그리고 예술이 “존재의 기쁨”(ДЖ, 58, стр. 466)을 표현한다고 말할 때, 그것의 숨은 뜻은 예술은 주관성을 표현하는 것의 역사라고 랭 제리가 《Homo Aestheticus》²⁰⁾에서 말하는 의미와, 에른스트 카시러가 《인간에 관한 에세이(Essai sur l'homme)》²¹⁾에서 철학의 목적인 자아의 인식이 결국은 자아의 실현이라고 말하는 의미와 동일한 맥락 속에서 파악될 수 있다. 환언하면, 빠스쩍르나프는 자아란 무엇인가하는 물음들의 오랜 흐름 위에서 예술이 시작되고, 자아란 무엇인가 하는 문제의 구체적이며 궁극적인 실현을 위해서 예술의 존재가치가 그 값을 정당하게 우리에게 치른다고 생각하는 것이다.

그러나, 예술의 목적으로서 자아의 실현이라는 문제와, 한 작가가 그의 작품 속에서 형상화하는 시적 자아의 문제와는 일핏 서로 다른 관점에서 파악되어야 할 별개의 주제처럼 생각될 수도 있으나, 넓은 의미에서 작가가 그 자신의 자아를, 그리고 동시대인들의 공감대 속에서 형성된 다양한 자아의 모습들을, 작품 속의 시적 자아를 통해 탐구·재시하려는 의도를 가지고 있는 한, 이 둘 사이에는 내적인 유대관계가 있다고 볼 수 있을 것이다. 또한 협의의 의미에서, 시적 자아의 여조와 발화를, 자신이 묘사하려는 인간의 존재모습과 시적 대상과 현실과 역사를 간접적인 방법으로 재시할 수 있는 문학상의 기법의 하나로 인식하고 있는 작가에게 있어서, 이 사이의 내적인 유대관계는 결코 분리될 수 없는 하나의 전체로 파악되어야 하는 것이다.

빠스쩍르나프의 작품에서, 시적 자아란 주관과 객관, 외부의 시각적인 세계와 내부의 정신세계, 또는 인간과 자연, 인간과 역사 사이의 역동적이며, 아무런 인식상의 제한 없이 상호호환하는 시적 중재자이며, 그의 세계관, 역사관, 예술관

20) Luc Ferry, *Homo Aestheticus*(Paris: Bernard Grasset, 1990), pp. 11-19.

21) Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*(Paris: Éditions de minuit), p. 13. 특히 “시간과 공간의 인간세계”, “언어”에 관한 장을 참고바람. 한편, 카시러를 자주 인용하고 있는 미하일 바흐친에 따르면, “미학적 활동은 특히 우리가 우리를 스스로에게로 돌아갈 때, 우리들 본연의 자라로 돌아갈 때 시작된다.”고 말한다. M.M. Бахтин, Эстетика словесного творчества, указ. соч., стр. 29.

을 대신해 말하는 시적 화자일 뿐더러, 구체적으로는 차원계에서 그가 찾아내는 시적 묘사대상과 동일성을 소유하고자 하는 시적 “의식의 場”²²⁾이기도 하다. 만하자면, 시적 대상과 서로 긴밀히 융화하는 지우스티운 <나>이고, 외부대상을 시가·혹자·장가를 통해 감지하고 그것의 내적인 動悸를 전연하는 <나>이며, 이를 통해 비적체취를 독자에게 제공하고, 독자로 히익금 줄어있는 자신의 상상력의 구조와 작품의 테마를 기쁨할 수 있게 해주는 문학적 현실의 등가물인 것이다.

바스케르나크의 이 시적 자아는 그가 “존재의 집”으로 시선을 돌린 때, 존재의 새로운 각성을 통해 구현되는 잠된 <나>의 모습이며, 그 <나>와 세계와의 괴리없는 일치감을 통해서 진정한 가치를 획득하게 되는 <나>는 <너>이고, <너>는 <나>인 평등과 동일한 시적 시선이다. 표현을 바꾼다면, 이 시적 자아의 모습은 <나>와 세계와의 대응관계 속에서 그 구체적이며 명료한 해답을 얻게 된다는 말인데, 이 <나>의 모습은 공시적으로 타자들과, 시적 대상들과 관계를 맺으며, 동시적으로는 시간의 변화에 따른 스스로의 변모과정 속에서 명증하게 나타난다. 즉 진정한 <나>의 모습은 공시와 동시의 균형있는 시각 속에서만이 성당한 평가와 가치를 할당받게 된다는 말이다.

특히 바스케르나크의 경우, 서학상의 기법의 하나로서 이 시적 자아의 역할은 그와 동시대의 여타 러시아시인들과 비교해 볼 때 그의 서학체제에서 길로 간과할 수 없는 자리를 차지하고 있다.

시남스끼의 지적처럼²³⁾, 바스케르나크의 작품에서, 그는 시적 대상들의 배후

22) 이 “의식의 場”(le champ conscienciel)은 용의 용어로서, 그가 《Dialectique du Moi et de l'inconscient》에서 자아의 개념이 형성되는 심리적 공간의 의미로 사용하였지만, 이 글에서는 정신분석학에서 사용하는 그러한 의미보다는, 시적 대상과 주체 및지의 비적인식을 추구하는 시적 자아의 역동적 상상력이라는 제한된 관전속에서 사용된다. 우리는 여기서 Moi와 Soi(우리말로는 둘다 자아로 번역되지만)간의 구별을 일단 할 필요가 있는데, 이 Moi란, 나 자신을 위한 의식의 장을 형성할 때 구성되는 것인 반면, Soi는 무의식을 포함한 모든 심리현상의 주체를 뜻한다. 그러므로, 이 글에서 우리가 사용하는 《시적 자아》란, Soi의 의미에 보다 근접한 “le soi poétique”인 것이다. 한편, 한국학에서의 시적 자아에 관해서는 다양한 이론이 많으나, 쾨니히트·리치히의 문비비평에서 말하는 시적 자아의 개념, 즉 <поэтическое я>, <лирическое я>, <лирический герой>의 개념에 관해서는 다음을 참고한 것. Леонид Тимофеев, Основы теории литературы(Москва: Просвещение, 1966), стр. 360-364.; Леонид Тимофеев, Слово в стихе(Москва: Советский писатель, 1982), стр. 232-257.; Н.О. Воллев, Литературный портрет: его функция и типология (Баку: Изд. «Этм», 1981), стр. 3-52.

23) А. Сивяевский, в кн: Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы, Всту. статья

에 숨어있는 것처럼 보이며, 자신은 침묵하고 시적 대상으로 하여금 말하게 할 뿐만 아니라, 그 자신은 시적 화자로서도 존재하지 않으며, 한 사건의 動因으로서조차도 존재하지 않는다. 바꾸어 말하면, 자신의 작품 속에서, 자신의 개인적인 목소리를 철저히 숨기고 있다는 것은 창작적인 의도와 개인적 성향에 따른 그의 문학적 탐색의 하나로도 파악될 수 있지만, 다른 각도에서는 텍스트에 표현된 시적 자아의 모습을 통해서, 그의 세계관과 작품에 접근할 수 있는 단서를 또한 찾아낼 수 있다는 점을 우리에게 시사한다. 즉 우리는 시적 자아를 텍스트에 구현된 바스체르나크의 시적 세계관의 하나이자, 동시에 그의 문학적 기법의 하나로 간주하면서, 이 시적 자아가 그의 시학 체계 속에서 변용하는 양상을 다른 시학적 요소들과 함께 관찰하려는 것이다.

이같은 맥락에서 이해되는, 시적 자아의 개념이 바스체르나크의 작품 속에 나타나기 시작하는 것은, 비록 알폰소프가 그의 시적 자아는 잠재적으로 《올타리문 넘어선(Поверх барьеров), 1914~1916》부터 형성되어 왔다고 말하고 있으나²⁴⁾, 오히려 《나의 누이, 나의 삶(Сестра моя-жизнь), 1922》으로부터 보는 것이 타당성이 있을 것이다. 그 이유는 지금까지 우리가 말했던 것처럼, 시집 《나의 누이, 나의 삶》에서야 비로소 바스체르나크가 미래주의와 상징주의의 영향에서 벗어나 자신의 목소리를 담은 “사실주의적 경향”을 발전시켜 나가며, 시적 자아를 또다른 시적 대상을 비추어 볼 수 있는 거울로 생각하고 있기 때문이자, 세계와의 대응양식을 암시적으로 설명하는 시학적 기법의 하나로 간주하기 때문이다. 또 한편으로는 이 시적 자아가 대상과의 교응 또는 동일화를 통해, 그 미적울림을 마치 주·객일체의 체현처럼 우리에게 제시하는 까닭 때문이기도 한데, 《나의 누이, 나의 삶》의 한 귀절을 분석의 출발점으로 삼아 지금까지 언급한 내용을 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

Сестра моя-жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
(《Сестра моя-жизнь...》: СТИ. 1, 90, стр.121.)

첫째, “나의 누이 삶은 오늘 물밀듯, /온누리에 봄비처럼(봄비에 의해서) 흔들렸다.”라는 이 한 귀절은 바스체르나크 초기시학의 다음섬적인 시적 의미공

А. Синявского, (Москва-Ленинград: Советский писатель, 1965, стр.14-21.
24) В. Альфонсов, Поэзия Бориса Пастернака (Ленинград: Советский писатель, 1990), стр.158-161.

간을 우리로 하여금 일별해 볼 수 있는 기회를 마련해 준다. 여기서 시인의 alter ego는 삶을 누이와 결합시키면서, “오늘”과 “물밑”이라는 부사를 통해, 생명의 충일감뿐만 아니라 베르그송적인 삶의 약진도 암시한다. 삶이 나의 누이인 것은 빠스케르나코가 1936년에 쓴 시에서 말하듯, (“삶이 나의 alter ego처럼 살아가므로, 나는 그것을 누이라 부르리” 《Все наклоненья и залюги》, СТИ, 2, 90, стр. 250.), 삶은 시적 자아의 분신이고 또 다른 하나의 현실이기 때문이다. 삶과 현실이, 그러나, 시적 자아에 의해 여과되어 빠스케르나코의 텍스트 속에 표현될 때, 그 삶과 현실은 지금 우리의 눈앞에 전개되는 실재의 삶과 현실이 아니라, 끝없이 순환하는 자연계의 시적 대상들에 의해 유추되는 그런 시적 삶과 현실이다. 그러므로 “오늘” “물밑”과 같은 부사가 제시하는 현재감은 그의 시학에서 항상 새로움을 가져다 줄 수 있는 약동의 상징동력이자, 시적 삶과 현실을 가능태로써 존재케 하는 빠스케르나코적인 믿음의 증거물이다.

둘째, “봄비처럼”이라고 의역하였지만 “봄비에 의해서”라고 직역될 수 있는 이 조격의 의미복에 우리는 주목하여야 한다. 조격의 이러한 쓰임새는 일상용어에서는 거의 찾아볼 수 없는 용법이며, 단지 시적 용법의 하나로만 쓰이는 비교의 특성을 지닌 조격이다.²⁵⁾ 이 비교의 특성을 나타내는 조격은 입체미래파 시인들이 자주 사용했던 시적 방법의 한 도구로서, 주체와 대상의 하나됨과, 주체와 세계사이의 동질감이 자연스런계 생각들도북 도와주는 문법단위이다.²⁶⁾ 특

25) Krystyna Pomorska에 의하면, 이러한 조격의 시적용법은 공간과 비교의 성질을 나타내며, 입체·미래파 시인들에게서 자주 찾아보는 용법이다. Krystyna Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics* (Lisse: The Peter de Ridder Press, 1975), pp. 17-28.; Roman Jakobson and Krystyna Pomorska, *Беседы (Dialogues)*, op. cit., pp. 535-536.; Zbigniew Folejewski, “Some problems of Semantics in Painting and in Poetry: Malakovskii, Pasternak, and the Italian Manifesto of Futurist Painting,” *Canadian Slavonic Papers*, vol. XXV, No. 1, 1983, pp. 108-116.

26) 이러한 맥락에서 우리는 빠스케르나코의 시에 자주 등장하는 <как>, <казалось>, <как будто>, <словно>, <точно> 등등의 비교접속사를 유추해석해 볼 수 있다. 이 비교의 접속사들은 단지 적유 혹은 은유의 단순한 수사학적 기법에 그치는 것이 아니라, 빠스케르나코의 시상에 들어오는 외부의 시적 대상과 내부정신의 움직임을 진밀하게 연결시켜주는 다리 역할을 한다. 말하자면 자르문스프가 푸르게네프의 질문에 자주 나타나는 이러한 비교접속사들의 경우를 지적하여, 푸르게네프는 <казалось>, <как будто> 등을, “정신적 삶의 현상과 외부 자연계요소와의 완전한 동일회” 순간에 사용한다고 말했던 것처럼, 빠스케르나코도 이러한 접속사들의 부세간에 대한 시적 화자의 느낌과 미적 체험을 묘사하는데 도입한다. (V.M. Zhirmunsky, “The Tasks of Poetics”, in *Selected Writings* (Moscow: Progress Publishers, 1985), pp. 308-310.)

히 조직의 이러한 용법은 “삶은 봄비처럼” 또는 “삶은 봄비에 의해서”라는 해석을 통해 미루어 볼 수 있듯, 삶과 봄비사이의 두 시적 의미공간을 매개하는 점

그러나, 파스케르나크의 작품에서 이 비교집속사들이 연결하는 한 의미체와 다른 의미체 사이의 간격은 너무도 밀고 뭉터서 있어, 습관적 인상과, 경험적 사실을 바탕으로 하는 시적 인식으로는 그것이 쉽게 포착되지 않는다. 박성 고리끼는 이러한 측면에서, 파스케르나크에게 1927년 11월 30일에 보낸 편지에서, 그의 시적 이미지와 인상 사이의 거리가 멀기 때문에 포착하기가 불가능하다고 말한다. (Литературное наследство, т.70, М. Горький и советский писатели, неизданная переписка (Москва: Изд. Академии Наук СССР, 1963), стр.308) 이에 대해, 파스케르나크는 회답에서, “쉽게 쓰려고, 한결같은 노력을 하고 있다.”(Там же, стр.307.)고 밝히는데, 그는 뒷날 《인간과 상황(Люди и положения)》에서 이렇게 대답한다; “예술은 모두에게 잘 알려진 사물들로, 진행중인 진리들로 채워져 있다. 비록 그것을 이용하는 것이 누구에게나 알려져 있다고 해도, 그 규칙이 모두에게 알려지기까지는 오랜 시간을 기다려야 하고, 그러므로 그 규칙을 응용하는 것을 지금은 받들 수 없다. 모두에게 잘 알려진 진리는, 백년에 한번 꼴로 미소지을 수 있는 아주 드문 행위를 감내해야 하는데, 그래서야 우리는 이 진리가 응용되는 것을 보게 된다.”(ИЗБ.2, стр.236.)

비교의 특성을 나누는 조직과 비교집속사들의 역할이 파스케르나크의 시학에서, 안과 밖, 정신과 사물을 밀접하게 연결시켜 주는 매개요소라고 한다면, 그 안과 밖, 정신과 사물이 어떠한 결합의 동기와 법칙에 의해 조정되는가하는 것에 관해 우리는 또한 의문을 갖게 된다. 파스케르나크는 그의 시 《2월(Февраль)》에서 “우연이란 우연일수록, 시는 더 진실되게 흐느끼며 엮여진다.”(СТИ.1, 90, стр.75.)라고 말하고 있는데, 그의 시학에서 이러한 특성은 오히려 “우연성의 법칙”이라는 해명으로 그치고 있다. 그러나 두카치가 우연이란 내적 필연이라고, 마흐젠이 비적 활동은 내적 상태의 외적 표현, 그리고 칸딘스키가 모든 선택은 그것의 내적 법칙을 갖는다고 말한 것을 상기해 볼 때, 파스케르나크의 우연성의 법칙은 또한 어떤 내적 규칙을 갖는다고 보아야 할 것이다. 말하자면, 그의 시에서 결합되는 두 대상 사이의 간격이 넓어 그 인상을 포착하기가 불가능한 것을 외적 우연성이라고 본다면, 사물과 사물의 시간적·공간적 결합, 원인과 결과에 따른 결합에 기초하는 인접성의 인상(ассоциация по смежности)은 내적 필연성인 것이다. 로만 야콥손은 파스케르나크의 이러한 특성을 지적하여 환유적 경향이라고 설명한 바 있지만, 그의 지적은 문체론적 개념과 입체·미래파의 회화적 예술인식을 문학 영역에 적용한 사실을 남지 않으며, 그 역시 이러한 예술분야에서의 환유적 경향의 특성이 더 연구되어야 한다고 밝힌다. (Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, (in) *Selected Writings II* (Paris: Mouton, 1971), pp.229-259 및 그의 주) 25번을 참조할 것) 또한 로만 야콥손은 크리스티나 로모르스카와의 “대화”에서 말하고 있듯, 파스케르나크의 작품경향을 초기의 영화기법과 비교할때, 한 화인이 사라지면서, 다른 화인이 칸토르업되는 이러한 특성이 환유적 용법의 한 예라고 보는 것이다. 그러나, 우리는 로만 야콥손이 파스케르나크의 특성을 지적한 시기가 1930년대이고, 그 이후 파스케르나크의 문학적 진화가 더욱 성숙되어 갔다는 점을 고려한다면, 야콥손의 지적을 심화시켜 볼 필요가 있다.

제라르 유네트는 그의 《Figures II》의 한 논문, 《Métonymic chez Proust》에서, 환유와 은유는 본질적으로 동일한 유형의 서로 다른 편차라고 말하며, 프루스트의 특성은 환유를 기초로 한 은유적 상상력의 체계 속에 있다고 밝힌다. 그는 이를 위해 로만 야콥손의 이론을 발전·응용시키고 있는 것으로 생각되는데, 사실 그는 이 책의 《제한된 수사(La rhétorique restreinte)》에서는 로만 야콥손의 파스케르

속사로서의 역할도 수행하고 있다. 삶과 봄비라는 두 의미체가 마치 입체미래 화화가들의 화육에서처럼, 상호 겹쳐지는 중첩의 이중효과를 보여주기 때문에, 우리는 보다 긴장된 시적 의미의 울림을 여기서 얻을 수 있게 되는 것이다.

셋째, 우리는 또한 그의 시에 나타나는 동사 *расшибаться*에 주목하지 않을 수 없다. “끓주린 동사, 탈없는 동사, 그저 평범한 동사.” 이오시프 브로드스키가 그의 시 《동사들》에게 이렇게 노래하고 있듯, 동사는 주체의 움직임이나 작동을 서술하는 품사이다. 움직임이나 작동을 서술하는 만큼, 그 동사가 받치고 있는 주체와 대상의 존재론적인 모습은 다른 여타의 품사에서 보다도 더욱 구체적으로 드러난다. 말하자면 명사가 존재의 다양한 이름들을 한곳에 끌어모으는 건축물의 지붕이라면, 동사는 그것을 지탱하는 존재의 골격인 것이다. 이 동사 *расшибать*는 타박상을 입히다, 산산조각을 내나라는 본래의 뜻 이외에도 세귀동사일 경우, 산산히 부서지다, 흔뿔러지다라는 뜻을 내포하고 있다. 빠스체르나프가 자주 사용하는 이미지인 실비, 이슬비, 안개비가 어느 봄날 흔뿔러는 것쯤으로 생각한다해도 그리 큰 의미의 오차가 생기지는 않을 것이다. 그러나 여기서 우리가 주목하고자 하는 것은 이 동사가 내포하며 암시하는 광의의 시적 의미, 바로 〈움직임〉 그것이다. 빠스체르나프는 1959년 자크린느 드 프루와야르에게 보낸 편지에서, “나는 직렬하게 휘몰아치는 세상을 사랑했고, 그것을 작품 속에 전달하고 싶었다”²⁷⁾라고 말하는데, 그의 다른 운문이나 산문에서도

나프에 관한 논의를 언급하고 있다. (Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), pp. 9-63을 참조한 것.)

이러한 예를 감안하여, 우리는 빠스체르나프의 시학에 나오는 환유적 경향을 “환유적 상상력(l’imagination métonymique)”이라고 부를 것을 제안하는데, 말하자면, 외적 대상사이의 우연한 결합이 단순한 우연만이 아니라, 또한 단순한 환유만이 아니라, 어떤 내적 연계성을 가지고 서로 긴밀히 결합될 수 있도록 조정하고 통제하는 힘을 간략히 빠스체르나프의 환유적 상상력이라고 부르자는 것이다. 이것은 물론 이러한 경향에 집중된 또 다른 연구 테마이겠지만, 비유화 과정과 상상력의 관계에 관한 일반적이며, 개괄적 이론은, Paul Ricoeur, “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling” (in) *Philosophical Perspectives on Metaphor*, ed. by Mark Johnson (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1981), pp. 228-247 및 Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Édition du Seuil, 1975)를 참고할 것.

- 27) Jacqueline de Proyart, *Pasternak* (Paris: Gallimard), 1964), p. 236에서 인용. 이어서 빠스체르나프는 “그러나 이 모든 움직임을 구성하고, 이 모든 움직임을 가누는 현실의 이미지와, 《세계》 또는 《세상》이라고 이름짓는 이 《모든 것》은 나에게 움직이지 않는 부동의 대두리도, 단련된 조건도 결코 아닙니다.”라고 말한다. 한편, 유리 티냐노프는 〈편지〉도 문학 연구의 한 대상이 될 수 있음을, “문서였던 편지도 문학적 요소가 될 수 있다”고 말한다. Ю. Тынянов, “Литературный факт” в

이 격렬한 움직임은 나타내는 동사의 용례를 우리는 쉽게 찾아볼 수 있다. 한 예로 그의 시적 상상력의 공간에서 гроза, гром, град, буря, вихрь, дождь, снег, обвал 등 순간적 특성을 나타내는 시적 대상들은 заги, взхлеб, навзрыд, наповал, вдребезги, вдруг 등의 부사와 결합하면서, сверкать, топтать, низвергать, превращать, бегать 등의 동사의 힘에 의하여 세롭고도 역동적인 시적 의미의 증가폭을 얻게 된다.

이러한 동사들은 파스체르나코의 시에서 우리가 받게 되는 박진감과 직동성의 느낌을 구체적으로 예증해 주는 뼈대인데, 이 동사들이 보여주는 한결같은 내적 공통점은 바로 이탈리아 미래파들의 선언문에서 나타나는 “vision in motion”의 미학적 원칙과 일맥상통하는 특성이라는 점이다.²⁸⁾ 그 격렬한 움직임은, 그러나, 이탈리아 미래파들이 말하는 자동차와 조차의 실주하는 속도를 통한 속도감, 빠르기에 관한 표현이 아니라, 밝은 하늘에 천둥번개가 치고 갑자기 바람이 휘몰아치며, 소나기가 쏟아지다가 이내 하늘이 개이고, 또다시 어둠이 찾아와 하루가 지무는 자연의 속도감, 자연의 靜中動, 자연의 격렬한 움직임이다. 파스체르나코가 자랑한다고 하는 “격렬하게 휘몰아치는 세상”이란 그러므로, 실제의 격변기의 러시아 사회일 수도 있지만, 자연의 격동적 움직임에서 유추된 러시아의 내지, 그런 광활한 자연세계의 상징적 모습일 수도 있다.

격동적 움직임을 나타내는 동사를 사용하면서 파스체르나코가 제시하는 또 다른 관점의 하나는 시간성에 관한 그의 시적 인식이다. 이러한 시각에서 파스체르나코의 초기시학은 종종 인상주의자들의 비협조론과 비교되곤 했는데, 그것은 외부대상에서 받은 순간적 인식의 순수성과 이러한 인식에서 얻게 된 내적인 예술인식의 신속한 표현, 그리고 외광선에 의한 빛과 색의 효과 등에 중심을 두

키: Архaisмы и новаторы(Ленинград: Прибой, 1929; Ardis reprint, 1985), стр. 21-22.

- 28) Marinetti와 Palazzeschi, Govoni, Boccioni, Severini와 같은 이탈리아 미래파들은 예술의 완전한 해산을 주장했다. 그들은 전통과 도덕과 기존의 모든 형식을 거부하며, 힘의 속도와 전쟁과 파괴 등을 표현하려 했는데, 미술과 문학부분에서는 단지 한 가지 의제에 있는 주제들의 표현을 회피하고, 과거·현재·미래의 느낌이 동시에 구현되는 무상을 제시하려 했다. 이 미래파의 선언문은 저일 처음, 파리의 레가르紙(1909년 2월 20일)에 게재되었고, Marinetti만이 유일하게 미래파의 선언문을 전개시켜 나가고 있었다. 이 예술사조는 이미 몇 가지 의미비밀지만, 우리는 예술의 해산이라는 의미 속에서 이들의 의의를 찾아볼 수 있을 것이다. Zvigniew Folejewski, “Some Problems of Semantics in Painting and in Poetry: Maiakovskii, Pasternak and the Italian Manifesto of Futurist Painting,” *Canadian Slavonic Papers* op. cit., pp. 108-116.

던 인상주의자들의 이론적 원칙과 밀접한 유사성을 가지고 있기 때문이었다. 그러나 이러한 시각의 近因은 그의 부친, 레오니드 파스체르나프가 “이동전람회 화가 (передвижники)”에서부터 출발하여 사실주의적 경향과 인상주의적 경향의 화풍이 결합된 화풍을 보여주고 있다는 전기적 사실에서 비롯한다.²⁹⁾

회화에서의 인상주의적 방법이 언어를 통해 표현되는 문학 텍스트에서 어떻게 적용되고 응용되는가하는 문제는 또다른 문학연구의 주제이겠지만, 파스체르나프는 인상주의를 습관과 관습적 경험 때문에 비롯되는 인식의 자동화에서 벗어나, 외부대상을 바라 보는 시선이 세상을 처음보는 어린아이와 같이 맑고 깨끗하고 신선한 예술의 한 흐름으로 보고 있으며, 이러한 시선의 순수한 속에서 생각해 낸 예술적 시교와 시적 상상을 신속하게 종이 위에 옮겨지는 것으로 또한 간주한다. 이러한 순수함과 신작성은 파스체르나프의 시학에서 비유적 표현이자 “이미지간의 자리바꿈”(изаимозаменность образов) (ИЗБ. 2, 85, стр. 174)에 다름아닌데, 그에 따르면 비유란 “정말의 직접적 언어(прямая речь чувствительности)” (ИЗБ. 2, 85, стр. 175)이고, 비유란 “위대한 개성의 속기이며 그 정신의 초서(《замечания к переводам из Шекспира》, ИЗБ. 2, 85, стр. 306.)이기 때문이다. 말하자면, 파스체르나프가 달빛을 “버드나무가지들의 머리카락”으로 비유했을 때(《Зазимки》, СТИ. 2, 90, стр. 23), 이 비유는 한 대상을 지시하고 표현하기 위해, 다른 대상의 이름을 빌리는 예음결일 수도 있지만, 만일 서적 감동을 곁절로 더해 줄 수 있는 적절하고 타당한 비유라면, 비유대상과 비유되는 대상이 서로 동일하게 느껴지는 것인 만큼, 표현의 시간을 단축하고 정신에너지를 절약할 수 있다는 뜻으로도 풀이해 볼 수 있다.³⁰⁾

그러므로, 그는 《상징주의와 불멸》에서 자신의 이러한 작시관을 미래주의와 결부시켜 “영원성의 인상주의”라고 설명한 바 있지만, 이 영원성의 인상주의란,

29) 레오니드 파스체르나프의 회화에 관해서는 그의 회상기에 나오는 사건을 참조할 것. Leonid Pasternak, *The Memoirs of Leonid Pasternak* (London: Quartet Books, 1982); Е. Пастернак, Борис Пастернак, Материалы для биографии (Москва: Советский писатель, 1989), стр. 11-58 및 А. Пастернак, Воспоминания (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), стр. 8-17도 참조 바람.

30) 화유와 같은 비유가 그 동기의 관점에서 본다면, “인식의 실수”에서 비롯되며, “동작의 종합”이자 “정신의 자유”를 표현하는 것이고, 또한 “표현을 생각”하는데 바쳐지므로, 지름길을 통하여, 어떤 표현에 가장 큰 에너지를 제공하는 것이라고 생각하는 논리의 이론에 관해서는, Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (Paris: Larousse, 1973), pp. 77-81.; Albert Henry, *Métonymie et métaphore* (Paris: Éditions Klincksieck, 1971), pp. 29-35.; P. Caminade, *Image et métaphore* (Paris: Bordas, 1970), pp. 51-85를 참조한 것.

그에게 있어서, 마치 같은 음의 다른 뜻처럼, 회화예술의 인상주의와는 거리를 둔 채, 순환하는 자연계 대상의 순간적이며 시간적 인상을 영원불멸에 관한 예술인식과 일치시키려는 시간적 노력과 하등의 차이가 없게 된다. 시집 《나의 누이, 나의 삶》 속의 《복우, 순간의 영원(Проза моментальная навск)》에서 볼 수 있듯 천둥번개치는 외부 세계의 순간적 모습이 바스체르나프의 내면 세계의 영원성의 관점과 맞물리는데, 밤과 낮의 음영변화, 사계절의 순환, 자연계 초목들의 순환성에 이 순간을 통한 영원애의 갈망이 다시 추가되어, 뒷날 《유리 지바고의 시(Стихотворения Юрия Живаго)》, 《날씨가 개일때(Когда разгуляется)》에 나타나는 순환불멸의 회귀의식과 함께, 그의 작시관에 반영되고 있다. 이러한 맥락에서, 그는 “순간은 영원을 가리운다.”(《주제와 변주(Тема с вариациями)》, СТИ.1, 90, стр.171)고 보기 때문에, 순간 속에서 영원을 보는 시인은 “시대의 포로이자, 영원의 인질”(《밤(Ночь)》, СТИ.2, 90, стр.107)이라고 말하면서, 순간과 영원의 모순적인 변증율 시적 인식의 화합 속에서 찾아내기를 갈망한다.

결국, 지금까지 살펴본 그의 시적 자아의 모습에서, 우리는 삶과 현실이 시적 자아의 본산으로 살아가고 있으며, 이와 더불어 자연의 사물들과 하나가 되고 싶어하는 자아의 시적 의지를 엿볼 수 있다. 뿐만 아니라, 이 시적 자아를 지탱하고 있으며 동시에 움직임의 속뜻을 지니고 있는 동사들의 간접적 영향 속에서, 고정고착된 <나>가 아니라, 광활한 퍼지아의 대지에 확산되고 싶어하는 원시적인 <나>, 그리고 시간성 속에서 순간과 영원의 막연한 괴리감을 시적 상상력으로써 평정해 보고자 하는 <나>의 일관된 관점을 또한 찾아볼 수 있다.

3

1917년 여름이라는 부제가 붙은 시집 《나의 누이, 나의 삶》을 전후한 시기에 바스체르나프의 시적 자아는 시적 대상, 즉 천둥, 번개, 비, 바람, 우박, 먹구름 등의 대기현상을 나타내는 자연계순환어미지 속에 투사된다. 달리 말하면, 그의 시적 자아는 자연 속의 시적 대상 편에 은폐되어 있어서 침묵하고 있는 듯 보이며, 그 시적 자아가 투사된 시적 대상이 오히려 대신 말하고 듣고 흐느낀다. 《봄비(Весенний Дождь)》에서는 봄비가 “마하레브벳꽃에게 미소를 짓고”(СТИ.1, 90, стр.130), 《어린소녀(Девочка)》를 예로 보면, “정월이 그

네를 구르고”, “나뭇가지가 겨울 속으로 뛰어들어간다.”(СТИ. 1, 90, стр.123). 《뇌우, 순간의 영원(Гроза моментальная навек)》에서는 “여름이 정겨움에 작별하고, 천둥은 기념삼아 사진을 찍는다.”(СТИ. 1, 90, стр.154). 《여름날의 별들(Звезды летом)》에서는 마치 별들이 “연극을 하듯 움직이고”, “많은 이야기들을 엮어낸다.”(СТИ. 1, 90, стр.132)

우리는 이러한 바스쾨르나코프의 시경양식에 대하여, 비록 기 드 말락이 그의 이러한 세계관의 근원을 그리스철학에서 도출해 내는 논리의 탄력성을 보여주기도 했지만,³¹⁾ 자연과의 의인화라는 지적 이상의 또다른 관점을 찾아보기 어려운 것이 사실인데,³²⁾ 우리는 바스쾨르나코프의 시학 체제 속의 이 “의인화 과정”에 보다 천착해 볼 필요가 있다. 그것은 이러한 의인화의 시작만으로는 1940년 이후의 서사시에서 나타나는 시적 자아의 변형된 모습, 즉 지금까지 시적 자아에서의 사람의 특성이 대상에 투영된 것과는 반대로, 대가현상과 같은 자연계 시적 대상의 특성이 시적 자아의 생각과 행동에 반영되는 변모 양상을 타당하게 해명할 수가 없으며, 1950년 이후, 그의 후기작품에서 나타나는 자연과의 동일화관점을 정확하게 가늠해 볼 수가 없기 때문이다. 이를 위하여, 우리는 우선, 바스쾨르나코프의 자연과의 의인화가 인간에게서 자연으로의 “일방적 이동이 아니라 상호작용(mutual interaction)”³³⁾이라는 올가 휴즈의 설득력있는 지적에서부터 우리의 논의를 시작하여야 할 것이다. 이 상호작용을 쉽게 풀이해 본다면, 인간은 자연을 통해 규정되고, 자연은 인간의 특성을 통해 설명된다는 뜻으로,

31) Guy de Mallac, *Boris Pasternak, His Life and Art* (Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1981), pp.289-294. ; Guy de Mallac, *Pasternak* (Paris: Édition Universitaires, 1963), pp.23-31을 참고할 것.

32) J.W. Dyck, *Boris Pasternak* (Boston: Twayne Publishers, 1972), pp.64-70. ; Henry Gifford, *Pasternak A critical study* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977), pp.48-66. ; K. O'Connor, *Boris Pasternak's My Sister-Life The Illusion of Narrative* (Ann Arbor: Ardis Publishers, 1988), pp.18-30. ; Walter Kolonsky, “Pasternak and Proust: Towards a Comparison”, *Russian Literature Triquarterly*, vol.22, 1988, pp.183-193. ; В.С. Баевский, “Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака,” Известия Академии Наук СССР, Серия литературы и языка, том.39, No.2, 1980, стр.116-127. ; В.С. Баевский, “Лирика Пастернака в историко-культурном контексте”, Известия Академии Наук СССР, Серия литературы и языка, том.47, No.2, 1988, стр.130-141.를 볼 것. 그러나 에프 킨드트는 이러한 대상의 “비유적 의인화(метафорическое олицетворение)”가 바스쾨르나코프의 시대를 혁신시키는데 이바지 했다고 보며, 그의 의인화를 언어의 관점에서 포착한다. Efim Etkind, “Пастернак, новатор поэтической речи”, *Boris Pasternak 1890~1960, Colloque de Cerisy-la-salle*(11-14 septembre 1975), op. cit., pp.137-139.

인간 즉 자아의 특성이 시적 대상에 투사되어, 그 시적 대상이 인간과 동등한 자격을 얻을 뿐만 아니라, 역으로 자연의 시적 대상의 특성이 시적 자아의 생각과 행동에 방출되어, 시적 자아는 자신이 자연의 일부인 듯한 느낌을 갖는다는 말이다. 시집 《나의 누이, 나의 삶》에서 처럼, 경원이 울고, 수풀이 두런거리고 나뭇가지가 거울 속으로 뛰어들어오는 의인화를 시적 대상 속에 시적 자아의 심각이 투사된 양식으로 본다면, 소나기, 천둥, 번개, 비바람의 특성이 한편으로 시적자아 속에 방출되어 시적 자아가 실제로는 성취할 수 없는 감성의 비등과, 현실과 사회에서 느끼게 되는 절망이나 분노가 이 대기현상 그 자체가 될 때, 이때는 시적 대상의 특성이 시적 자아 속에 투사된 양식으로 볼 수 있다.

우리는 바스체르나프의 이러한 시정양식의 이론적인 연원을 그의 《상징주의와 불멸, 1913》에서 찾아볼 수 있다. 그는 이 논문에서, “우리들이 주관성 속에서, 개인에 속하는 것이 아니라, 일반적인 質에 속하는 특성을 보게 될 때, 불멸의 감성을 경험했던 것과 함께 따라 일어난다.”(ИСК, 90, стр.255.)라고 말하며, 이어서 “자유로운 주관성(свободная субъективность)”이란 한 개인만의 특성이 아니라, 인간을 초월하는 質의 일반적 특성이라고 설명한다. 또한 그는 《인간과 상황(Люди и положения), 1957》에서도 이와 유사한 논리를 전개하는데, 이 “주관성 속에서 우리는 자연의 빛과 색에 상응하는 어떤 것을 감지할 수 있다.”(ИЗБ. 2, 85, стр.247)고 밝힌다. 이 “자유로운 주관성”은 바스체르나프가 그의 사촌누이 올가·프레이덴베르크에게 1910년 부친 편지에서 이미 밝히고 있듯, “자유로운 質(qualité libre)”³³⁾인데, 이 자유로운 質이란 비유적 사고를 통해, 시적 대상들을 고정적인 사고방식에서 해방시키는데 필요한 시적 인식이다. 쉽게 말하자면, 바스체르나프는 “자유로운 주관성”, “자유로운 質”이라는 개념 속에서, 시적 자아와 시적 대상 사이의 자유로운 상호이동을 계획하고 있으며, 《안전통행증(Охранная грамота), 1930》에서는 좀 더 구체적으로 예술이란 “이미지들의 자리바꿈(взаимозаменяемость образов)”(ИЗБ. 2, 86, стр.174)이라고 말하고 있다. 로만 야콥슨은 이러한 이미지간의 자리바꿈을 바스

33) Olga R. Hughes, *The Poetic World of Boris Pasternak* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1974), p.18.

34) “내게 이미 말했던 것처럼, 내 생각에는, 비록라, 삶과 과학이 관심을 보이는 것에서부터, 대상들을 자유롭게 해 주고, 그 대상들을 자유로운 質로 만들어 두는데 목적이 있는 것 같다.” *Boris Pasternak, Olga Freidenberg Correspondence 1910~1954*, trad. par Michel Aucouturier (Paris: Gallimard, 1981), p.54에서 인용.

페르나크의 시학에서 압채과의 예술인식과 결부시켜 말하고 있지만,³⁵⁾ 이것은 오히려 라자리 플레이쉬만의 지식자럼 “객관화된 주관성(субъективность объективного)³⁶⁾”에 보다 가까운 지적 사고이다. 바로 훗설의 상호주관성(intersubjectivité)이 파스케르나크의 시학에 미치고 있는 영향의 하나인데, 그의 관점을 끌었던 동시대의 철학적 경향은 베르그송, 훗설 그리고 독일 마르부르크 유학시절 접했던 신칸트학파의 철학이론이라고 할 수 있다.³⁷⁾ 그러나 이 중에서도 지금까지 우리가 언급했던 것처럼, 훗설의 현상학적 사고가 파스케르나크의 초기시학과 가장 가까운 관련성을 보여주고 있다. 그의 시학에 반영된 훗설의 현상학적 인식, 작가는 그의 “상호주관성”³⁸⁾의 주된 관자는, 사물 그 자체가 그들 자신에 관해 말할 때까지 기다리는 것이며, 사물과 내상과 그들의 존재에 대해 말하는 것은 우리가 아니라, 사물 그 자체이고, 사물이 그들 자신에 관해 이야기할 시작하게끔 끼어들인다는 것이다. 따라서 주체와 객체사이의 경계가 제거되고, 객체는 더이상 주체와 분리되는 또다른 타자의 세계가 아니라, 오히려 이 주체와 하나인 주체의 연장인 것이다. 이러한 현상학적 사고를 바탕으로 파스케르나크는 그의 시적 자아와 대상간의 상호이동을 그의 작품 속에 전개시켜 나가고 있는데, 달리 말하면, 나는 네가 될 수 있고, 또한 너는 내가 될 수 있다는 것이다. 나는 그러므로 자연 속의 휘몰아치는 미바람, 눈보라이고, 역으로 이 미바람, 눈보라는 나라는 말이다. 동심의 시진과 같은 이 현상학적 사고는

35) Roman Jakobson, “Notes marginales sur la prose du poète Pasternak,” (in) *Questions de Poétique*, op. cit., pp. 136-138.

36) Лазарь Флейшман, “К характеристике раннего Пастернака”, в кн: Статьи о Пастернаке (Bremen: K Press, 1977), стр. 8-13. 을 참조할 것. 또한 훗설의 인식리적 경향과, 존재의 문제를 실증철학과는 반대로, 인식하는 주체의 존재문제로 간주하는 경향이 파스케르나크의 초기작품에 미치는 영향과, “진리”의 카테고리는 인식하는 주체에 의해 성립하는 것이 아니라, 인식된 존재에 있으므로, 진리는 카테고리에 간히는 것이 아니라 역동적 성격을 지닌다는 인식론적 전제조건이 파스케르나크의 시학에 반영되어, 그가 “낭만적 방법”을 거부하는 발생심리학적 근원이 되고 있다고 말하는 A. Хан의 논문을 참조할 것. A. Хан, “Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения”, в кн: *Dissertationes Slavicae XIX* (Szeged: Acta Univ. Szeged, 1988), стр. 39-134. 특히 훗설에 관한 관점은 стр. 55-59.

37) Michel Aucouturier, *Pasternak par lui-même* (Paris: Éditions du Seuil, 1963), pp. 36-38.; Christopher Barnes, Boris Pasternak *A Literary Biography Vol. 1., 1890~1928* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989), pp. 122-125.; Lazar Fleishman, *Boris Pasternak, The Poet and His Politics* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1990), pp. 27-28. 한편, E. Пастернак, Борис Пастернак, *Материалы для биографии*, указ. соч., стр. 160에는 파스케르나크의 독일 마르부르크 유학시절 에른스트 카시리와의 교유에 관한 대목이 나온다.

빠스체르나코 시화의 기본 골격을 이루는 시적 인식으로서, 1940~1950년대를 거쳐, 명사와 동사만이 거의 서술의 주축을 이루게 되는 그의 작품 속에 더욱 구체적으로 명증하게 개진되어 나가고 있다.³⁸⁾

4

1923년에 발표한 시집 《주제와 변주(Темы и вариации)》를 거쳐, 1925~30년 사이 빠스체르나코의 작품 속에는 시사왜마가 등장하기 시작한다. 《1905년(Левятый пятый год)》, 《슈미트대위(Шейтсмант Шмидт)》, 《스펙트로스코피(Спекторский)》 등이 그것인데, 이미 언급한 대로, 빠스체르나코의 시정적 자아는 자연의 특성을 지니고 있어서 1905년의 혁명을 말할 때도, 혁명을 직접 언급하는 것이 아니라, “하늘이 커두의 주름처럼 지상에 도래”(СГП.1, 90, стр. 247)하고, 시적 자아가 진동과 번개가 된 것으로 묘사한다. 이것은 훗날 《의사지바코》에서 그가 혁명을 “모임을 갖는 나무와 별들”(ДЖ, 58, стр.148)이라고 라라의 입을 빌어 말한 것과 비교해 볼 수 있는 표현인데, 이 시기에 빠스체르나코는 시적 자아 속에 자연의 특성을 삼입시키면서, 사회적·역사적 사건이

38) 훗날의 형식학과 이 “상호주관성”의 개념이 포스트모더니즘의 언어학회, 즉 로만 야콥손, 비노그로프와 훗날의 형식주의자들에게 미친 영향에 관해서는 Victor Erlich, *Russian Formalism History-Doctrine* (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1981), pp.61-63을 참고할 것.

39) 습관적 인식에서 벗어나 처음으로 세상을 바라보는 어린이와 같은 시선, 사물에 새로운 이름을 부여하며 세상을 이해해 나가는 과정, 대상과 주제간의 자유로운 상호이동을 통한 이러한 시적 인식 등은, 또한 그의 산문에서도 중요한 자리를 차지하고 있는데, 우리는 이러한 특성을 그의 초기 산문 《Детство Люверс, 1925》에서 제나라는 소녀의 시선은 통해 읽을 수 있다. 제나라의 의식 속에서는 세상의 모든 사물들이 자신의 이름을 가질 때 비로소 이 세계에서 개시되는 것이며, 이름이 없다는 것은 카오스를 의미한다. 제나라의 시선은 항상 세상을 작품 보는 듯한 기분으로 사물들에게 향하고 있는데, 낯선 사물과 그 이름을 알게 되면서 차례로 화해하게 되는 이러한 방법은, 형식주의자들의 낯설게 만들기 기법(приём острания)으로까지 거슬러 올라간다. 시적 대상을 낯설고 처음보는 것처럼 표현하여, 인식의 자동화에서 우리의 심미재능을 자유롭게 할 뿐만 아니라, 또한 서둘러 만들 수 있다는 리카울스키의 이 개념은 《Искусство как приём》의 논문에서처럼, 문학적 상상력의 기법을 말하는 것이었지만, 즉에는, 빠스체르나코의 산문에서의 비문까지로 문학작품의 “시선문제”에 관한 한 의미가 된다. 이것은 또한 일단 우리 속에서, 말라지미르 나보코프에 의해 새롭게 개념화된 인식에 관한 메타의 출판물이 된다. 여기서, 우리는 문학연구의 영역에만 국한시켜 바라보던 형식주의자들의 낯설게 만들기 기법이 어떻게 또 다시 문학작품의 메타에 수용되고 전개되고 있는가 하는 것에 관한 고찰도 흥미있고 연구대상의 하나라는 것을 발견하게 된다.

생성하고 있는 내적인 힘을 자연의 힘에 건주고 있다. 즉 그의 시적 자아 속에 사회적·역사적 자아의 모습이 더해지는 것이다. 1920년대에 그의 시적 자아가 <나>와, 나인 또 다른 <나>, 그래서 <나>와 이미 내가 된 자연의 모습을 보여주었다면, 이 시기에는 <Я-Tid>의 관계 속에서 <나>는 너라는 인식을 바탕으로, <나>는 <우리>의 일원임을 또한 제시하고 있는 것이다.⁴⁰⁾

그의 작품 속에 <Тid>, <Мid>로 시작되는 주어가 자주 등장하게 되고, <네>가 탈할 때도 나만의 나가 아니라, 나는 또 다른 나 속의 나이며, 우리 속의 나가 된다. 말하자면 랭보의 《나는 또 다른 나 : Je suis un autre Je》와 유사한 개념이지만, 파스케르나크의 <Я-Tid>, <Я-Mid>의 관계 속에는 그의 역사관이 새롭게 정착된다. ‘나’와 ‘너’, ‘나’와 ‘현실’, ‘나’와 ‘참’의 관계를 통해 ‘나’와 ‘세계’, ‘나’와 ‘역사’에 대한 관점을 체험하는 순간이다.

파스케르나크의 작품에 나타나고 있는 세계관의 두가지 커다란 흐름은, 그가 《Черный бокал》에서 밝히고 있듯 “서정과 역사”(ИСК, 90, стр.129)이다.

서정의 개념은 이미 우리가 말한 바와 같이, 자연과 시적 자아간의 자유로운 상호이동을 통해 구현되는 시 정신이며, 수평적 또는 동시적으로 대상과의 “자유로운 質”과 “상상력의 量”의 단절있는 시적 인식에 의해 창조적 동력을 제공받는 서정적 사시관이다. 이 質과 量(qualité와 quantité)은, 라이프니츠의 세계관을 표현하는 용어이기도 하지만,⁴¹⁾ 파스케르나크의 시학에서는 그의 “자유로운 주관성”, “분열의 주관성”, “격화된 주관성”과 유사한 개념으로 해석되며, 비유와 상징을 통해 환치되는 대상의 자리바꿈하는 정도의 세기와 크기로 이해된다. 또한 수평적 관점에서 대상과 주체가 서로 자리를 바꾸는 시간이자 공간 구조인 이 質과 量은, 문학적 창조에 집중된 자전 속에서는, 이미 우리가 언급한 파스케르나크의 “환유적 상상력(l’imagination métonymique)과 동일한 메

40) 바흐친이 말하는 개념과 유사한 뜻으로 <я ты>의 관계를 이해 바람. 바흐친에 따르면, “자의식을 구성하는 가장 중요한 동력은, 나인과의 (너와의) 관계에 의해 구성된다.” M. Бахтин, “К переработке книги о Достоевском”, в кн: Эстетика словесного творчества, указ. соч., стр.329-330.; Tzvetan Todorov, “Anthropologie philosophique”, (in) *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, op. cit., pp.145-147을 또한 참조 바람. 한편, 편저사에서 <우리>의 개념은 “개인적인 신뢰”의 편협함을 지적하면서, “우리”라는 공동체를 비어, “집단의 신뢰”로 승격시켜 보려는 시적 노력으로 해석될 수 있다. 이에 관해서는 Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d’horizon* (Paris: PUR, 1989), p.205.를 참조 바람.

41) Ernst Cassirer, *Substance et fonction* (Paris: Édition de minuit, 1977), pp.113-123.

락에서, 시적 표현과 시적 의미들의 결합에 방향을 잡아주고 한계를 정해주는 시적 형의 하나가 된다. 파스케르나크에게는 모든 것이 눈앞에 새롭게 비쳐지는 “영원한 현재감”⁴²⁾과 “끝없는 새로움”만이 이 “시정”과 “자연”의 무한한 의미 공간 속에서 나타날 뿐이다. 그러므로 그의 창조의 두 극점 중 하나인 이 서정은 파스케르나크의 시적 세계관에 다름아닌 것이다.

한편, 있었던 사건을 기술하는 한 그것은 역사의 몫이지만, 이 역사적 사건 옆에서 똑같이 일어날 수도 있는 참의 가능성을 시정적·서사적 관점에서 그리려는 것은 문학의 몫이다. 파스케르나크의 역사개념은 그러므로 후자의 관점에 바탕을 두고 시작된다는 사실을 상기할 필요가 있는데, 그가 생각하는 역사란, 우리가 생각하는 사건과 시대중심의 역사에 관한 인식이 아니라, 예술작품의 불변성에 관한 인식을 거쳐 비로소 구체화되는, 〈나—우리〉, 〈나—세계〉, 〈나—역사〉의 관계에 대한 이해의 종합이다. 파스케르나크는 훗날 《의사 지바고》에서 “예술이란 죽음에 관한 명상이며, 이를 통해 삶을 창조”(ДЖ, 58, стр. 91)하는 것이고, “역사란 죽음이라는 궁극적 수수께끼를 해명하는데 바쳐진 수세기에 걸친 작업”(ДЖ, 58, стр. 10)이라고 말한다. 따라서 예술작품이란 그에게 직접·간접적으로 역사의 흐름에 참여할 수 있는 역사의 실체이자, 불멸의 살아 있는 유기체이다. 말하자면 한 작가가 위에서 우리가 말한 “서정”을 바탕으로, 궁시적으로 “자유로운 質”과 “상상력의 量”의 틀 속에서, 시적 대상과의 공감의 변주를 작품 속에 구현한다면, 이 자유로운 주관성의 산물은 그 작가가 죽은 다음, 수직적으로 통시적으로 몇 세대를 지나서 다른 독자들에게 읽혀진다고 해도 그 당시의 궁시적이며 자유로운 주관성의 느낌이 결코 손상되지 않은 채 진수되어, 독자들의 마음 속에 또다시 내적 율령의 미적 가치를 나타내기 때문에 불멸을 획득한다는 뜻이다. 역사를 지나간 사건들의 축적장소로 보는 것이 아니라, 이러한 불멸의 주관성이 쉬지 않고 살아나는 역동적 유기체로 파악하는 파

42) 파스케르나크는 자아를 “영원한 현재”의 흐름으로 포함 파악하고 있다. J.W. Dyck, *Boris Pasternak*, op. cit., p. 92. Victor Terras, “Boris Pasternak and Time” *Canadian Slavic Studies*, 1, No. 2, 1968, pp. 264-270도 참조한 것. 시에 나타난 시간성의 일반적 이론에 관해서는 작가별로 분류해 그 특징을 다루고 있는 Georges Poulet, *Studies in Human Time*, trans. by Elliot Coleman (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1956)를 참조하며, 문학일반의 시간성에 관해서는 A. Men-dilow, *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1965)와 Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley: Univ. of California Press, 1955) 및 Paul Ricoeur, *Temps et récit I-II-III* (Paris: Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985)을 볼 것.

스펙르나코는 그리므로 죽음 또한 “삶의 또 다른 이름”(ДЖ, 58, стр.9)이며 단지 적절한 명칭이 부족하여 그렇게 불릴 뿐이라고 생각하는 것이다. 환언하면, 1926년 여름의 서신왕태에서부터 시작하여 마리나 츠베타예바와 함께 긴밀한 유대관계를 맺었던 릴케의 관점⁴³⁾, 즉 죽음이란 우리에게 아직 향하고 있지 않은 삶의 한 측면이라는 릴케의 죽음관이 파스케르나코의 역사관에서 공명을 일으키는 순간이다.

예술작품의 불멸성에 관한 사유로부터 출발하는 파스케르나코의 이러한 역사관은 1940년대에 들어와 시집 《세벽열차에서(На ранних поездах)》에서 보아듯, 러시아의 현실과 사뭇눈을 돌리며 더욱 견고해져가 시작하는데, 그의 역사관이 라이프니츠의 철학적 사고에 기초를 둔다는 사실을 우리는 그의 아들 에브게니 파스케르나코의 저술에 나타나는 간략한 지적과⁴⁴⁾ 라자르 플레이쉬만의 절박한 언급⁴⁵⁾ 속에서 찾아볼 수 있다. 질과 量의 개념과 함께, 라이프니츠의 단자론과, 그의 미적분이론⁴⁶⁾은 우리들에게도 이미 낯설지 않은 용어들이지만, 이 미적분이론은 수학적인 개념이기에 앞서 이 세계의 정신과 물질의 이원적 현상과 우주의 본질을 해명하기 위한 이론적 토대였다. 만일 라자르 플레이쉬만이 간략하게 지적하는데로 라이프니츠의 이러한 철학적 사고가 파스케르나코의 시학에 영향을 미치고 있는 것이 사실이라면, 그것은 아마도 파스케르나코의 역사에 관한 개념형성에 더욱 큰 영향을 미치고 있었을 것이다. “자연만이 역사에 충실”(ДЖ, 58, стр.388)하다고 보면서, 자연을 통해 역사를 이해하려는 파스케르나코의 역사관을 풀이해 보면, 낱말의 현상들을 하나씩 미분해 들어가면 그곳에 남는 것은, 라이프니츠의 말대로 하나의 단자이며 신의 예정 조화인 것처럼, 비록 그것이 종착점은 아니라 할지라도, 한 개인의 주관성이며,

43) Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Письма 1926 года (Москва: Книга, 1990)을 참고 바람. 한편, Gleb Struve, “Кое-что о Пастернаке и Рильке,” (in) *Boris Pasternak 1890~1960 Colloque de Cerisy-la-salle*, op. cit., pp.441-449. 및 R.D.B. Thomson, “Cvetaeva and Pasternak 1922~1924,” (in) *Boris Pasternak, and His Times*, ed. by Lazar Fleishman (Berkeley: Berkeley Slavic Studies, 1989), pp.58-90.을 볼 것.

44) Е. Пастернак, Борис Пастернак Материалы для биографии, указ. соч., стр. 159-160.

45) Lazar Fleishman, *Boris Pasternak The Poet and His Politics*, op. cit., pp.35-38.

46) Maurice Halbwachs, *Leibnitz* (Paris: Édition Mellottée, 1950)을 참조할 것. 또한 라이프니츠의 수학적 세계관과 파스케르나코와의 비유는 Н.Ф. Овчинников, “Борис Пастернак-поиски призвания (от философии к поэзии),” Вопросы философии, No. 4, 1990, стр.7-22를 볼 것.

객관으로서의 자연과 아무런 경계없이 환치될 수 있는 주관의 미적 체험이며, 신의 섭리가 내재하는 자연의 경이로움이다. 이것을 다시 차례차례 적분해 나가면 이것을 잉태한 예술작품, 현실과 사회, 역사의 불멸성, 우주의 질서가 궁극적으로 나타나며, 바로 이러한 과정을 빠스체르나프는 역사형성의 정치한 핵심이라고 믿는 것이다. 이것은 폴스토이가 전쟁과 평화에서 펼쳐고 있는 역사의 장려한 흐름에 대한 관점이며⁴⁷⁾, 밀란 쿤데라가 그의 《불멸(L'immortalité)》에서⁴⁸⁾ 괴테를 인용하며 보여주는 예술작품의 불멸적 역사관이다.

지금까지 우리가 말한 내용을 간략히 정리해 본다면, 빠스체르나프는 수직·수평의 구조 속에서 역사와 서정(자연)을 자신의 창조관의 두 극점으로 삼아, 역사관에서는 자연의 힘을 통한 사회·역사적 사건의 이해, 예술작품의 불멸과 영원, 우주의 법칙을 전개하며, 서정개념에서는 자연의 다양한 현상들을 유추해 삶과 현실, 존재의 여러 양상들을 시화하고 있다고 볼 수 있다. 시의 기법에 관한 측면에서는 그의 서정적 상상력이 자연과 관계를 맺을 때, 시적 자아의 특성이 자연의 대상 속에 투사되고 있는 듯 보이며, 역사와 사회에 관련될 때, 이 시적 자아의 특성에서 사회적·역사적 자아의 모습도 아울러 찾아볼 수 있을 뿐만 아니라, 자연의 특성이 시적 자아의 행동양식에 영향을 미치고 있는 듯 보인다. 장르의 측면에서 살펴본다면, 전자에서 서정시의 장르를, 후자에서 서사시의 장르를 빠스체르나프는 주로 이용하는데, 여기서 우리는 니하일·바흐친의 이론을 다시 한번 상기시켜 볼 필요가 있다.

그에 따르면, “한 언어는 사회·정치·문화적 중앙집권화의 과정과 밀접하게 연관되어 있는 구체적인 언어와 이데올로기의 통일화되고 집중된 힘”⁴⁹⁾을 나타내 보이는데, 언어의 구조적 특성상 소설·산문의 장르에서는 중앙에서 탈퇴하려는 원심력의 경향 속에서, 서정시·운문의 장르는 구심력의 흐름 속에서 전개

47) 그러나 폴스토이의 역사관에 대해 빠스체르나프는 지바코의 생각을 믿어 이렇게 말한다: “(역사에서), 나폴레옹이나, 지배자나, 장군들의 결정적 역할은 부인했을 때, 폴스토이는 자신의 생각을 끝까지 전개시키지 못했다. 그는 이런 방식과 동일하게 생각하고는 있었지만, 이것을 분명하게 설명하지는 못했다. 아무도 역사를 만들 수는 없으며, 풀이 자라는 것을 볼 수 없듯이, 역사는 보이지 않는다. 전쟁과, 혁명과, 황제와 로베스파에르, 이것은 역사의 유기적인 싹들이며, 역사의 박요하는 효소인 것이다.” (ДЖК, 58, стр. 466.) 말하자면, 빠스체르나프는 역사의 도정을 자연의 변화, 식물의 성장과 같은 자연의 힘의 하나로 보는 것이다.

48) Milan Kundera, *L'immortalité* (Paris: Gallimard, 1990).

49) Mikhail Bakhtine, *Esthétique théorie du roman*, trad. par Daria Olivia (Paris: Gallimard, 1978), p. 96에서 인용. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., pp. 90-91을 참고한 것.

된다.

빠스케르나크의 경우, 그가 자연계의 대상과 감각각·수직일체의 관계를 표현하고자 할 때는, 서정시의 장르를 이용하고 있으며, 바깥에서 안을 향한 시적 인식, 즉 내향적인 작시관과 구심적 언어표현에 전착한다. 절베르 뒤링은 그의 《상징적 상상력(L'imagination symbolique)》에서 상징은 언어의 압축된 시적 의미를 지향하므로 “원심을 지나 구심을 향한다”⁵⁰⁾ 라고 말하고 있는데, 이러한 맥락에서 우리는 빠스케르나크가 그의 서정시에서 사용하는 상징·비유·환유 등의 시적 표현은 바로 구심적인 힘에 의해 유도되는 것으로 볼 수 있다. 마찬가지로 그가 역사적 인물과 사건을 묘사할 때는 그 시대의 이데올로기를 반영하는 언어관, 즉 언어의 현실적 기능에 의존하며, 이것은 그의 시학에서 서사시의 장르와 지분을 통하여 제시되는 것으로 볼 수 있다. 빠스케르나크에게서 이 원심력의 창작관이 비등하는 곳은, 서사시 《1905년》, 《수미르데위》, 《스펙도르스끼》, 《세발연차에서》를 거쳐 그의 《의사 지바코》에서인데, 그의 미완성 장편작 드라마인 《명복적인 아름다움(Слепая красавица), 1960》에서는 지금까지 우리가 장르의 관점과 언어의 구조적 특성의 관점에서 살펴본 원심력과 구심력의 종합이 나타난다. 말하자면, 서정시와 서사시의 분체, 세체를 바라보는 시정적 관점과 서사적 관점이 이 작품에 종합·발전되는 것이다.⁵¹⁾

50) Gilber Durand, *L'imagination symbolique* (Paris: PUF, 1964), p.11에서 인용.

51) 그러나 빠스케르나크의 시학에서 사와 상문장의 뚜렷한 구분을 찾아볼 수는 없다. 빠스케르나크 자신도 제1차 소련에의 자기동맹에서의 현실에서, “나는 산문이며, 산문은 시”라고 말하고 있지만(ИСК, 90, стр.266), 그의 작품집 서문에서 드미트리 리하호프가 지정한 바에 따르면, “그의 시는, 산문이 시를 지향하는 것처럼, 산문을 지향한다.”고 말한다. (ИЗБ.1, 85, стр.22) 빠스케르나크는, 지바코가 “산문이나 전기물 쓰고 싶었지만, 아직 아렸으므로, 마치 가장 겸 생각한 화목을 얻기 위해 일생동안 습작을 하는 화가처럼, 시를 썼던 것”(ЛЖ, 58, стр.66)과 마찬가지로 자신도 시를 산문을 쓰기 위한 준비과정으로 생각했다. (Ольга Ивинская, В плену времени (Paris: Fayard, 1972), стр.201. 참조할 것.)

한편 1950년 경에는 다비즈제, 레오네제 등 그루지야 시인들의 작품(Boris Pasternak, *Lettres aux amis géorgiens* (Paris: Gallimard, 1967)을 참고할 것.)과 코테의 파우스트, 세미스토퍼의 4대미풍 등을 읽었는데, 이 시기 이후 그는 초기 작품의 난해한 문체에서 벗어나기 시작하며, “쉬워지는 단음위”를 지향한다. 이러한 변혁작품이 그의 후기시학에 나타나는 구단명료한 문체에 미친 영향은 또 하나의 연구대안이 것이다. 빠스케르나크는 그의 연인이었던 올가 이빈스카야에게 미학의 기술을 가르치고 있는데, (Ольга Ивинская, указ. соч., стр. 37-38.) 그것의 주된 논제는 첫째, 왜이 시이라는 것은 개의치 말고, 지역을 우선한 다음, 둘째, 이 지역부분을 가지고 원문의 것이 맞게 의역하고, 셋째, 의역과 적역사이의 지역부분을 최종본으로 삼으려는 것이다. 빠스케르나크의 고대 미학본이 러시아 문학에 끼친 영향에 관해서는, 주 5)에서 이미 언급한 것처럼, В.М. Жирмунский, *Гене*

빠스케르나크의 시하체계 속에서 시적 자아가 변용하는 마지막 단계로서 우리는 시적 자아와 자연계 대상과의 동일화양상을 1950년대 이후 《우리 지바코의 시》(Стихотворения Юрия Живаго)⁵²⁾, 《날씨가 개일 때》(Когда разгуляется) 등에서 찾아볼 수 있다. 1920년대에는 자연계의 대상이 시적 자아를 통해 의인의 성격을 지니고 있었고, 1930년대를 거쳐 1940년대에는 시적 자아가 자연계의 특성을 띠고 있었던 것과 마찬가지로, 이 시기에 들어와서는 보다 대상과 일체감을 나타내는 시적 자아의 동일화 경향을 우리는 뚜렷하게 된다. 자연과 인간 사이의 상호이동, 일반이동의 거리가 줄어들어, 이 둘 사이의 거리와 간격은 존재하지 않는데, 이것은 빠스케르나크의 시적 자아가 자연과 세계 나아가서는 우주와 하나가 되려는 창조관 속에서 기치게 되는 시적 진화의 한 모습이라고 말할 수 있다. 그의 시적 자아는 자연 속에 숨어 있는 것처럼 보이고, 자연이 그 대신 말하므로 종종 우리는 그의 시적 자아가 은폐되어 있고 부재하는 것처럼 생각하지만 그의 시적 자아는 이미 '바람'이고, '눈'이고, '천둥'이고, '꽃'없이 떠오르는 낙차 위의 촛불'이다. 반대로 '눈보라', '폭풍우', '꽃잎'과 '나무' 들은 또한 그의 자아이다. 그의 시적 자아는 '순간'과 '영원'의 등가물이며, '神'과 '사람'과 '주원'의 표상들과 하나가 되고 싶어 한다. 이제는 자아와 세계간의 이원적 구별조차 사라지고, 자아는 곧 자연과 세계이고, 자연과 세계는 바로 그의 시적 자아의 '거울'이다. 자크·마리탱이 그의 《예술과 시에서의 창조적 직관》(L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie)에서 말하는 것처럼, "실제로, 인간은 어디에나 있으며, 숨어 있다. 비록 숨겨져 있지만, 인간의 적도는 나타나고 만다. 인간이 아닌 이러한 모든 사물들은 자신들 속에 숨

в русской литературе, указ. соч.를 참고하고, 셰익스피어의 그것에 관해서는 Anna Kay France, *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare* (Berkeley: Univ. of California Press, 1978)을 참고할 것.

52) 《우리 지바코의 시》는 《의시 지바코》의 권말에 수록되어 있지만, 이미 1946년에서 1953년 사이에 석여진 작품들로 구성되어 있으며, 이 시모음들을 이해할 수 있는 연표는 《웹사이트》에 있다. 말하자면 지바코라는 작품 인물과 그의 시적 자아를 인식시키려는 노력이 웹사이트를 통해 표현되는 것이다. 한편 이 시모음집의 《제세라니 동선》, 《아라미 막넨테나 1·2》와 같은 기록적 직관이 같은 작품은 1980년에 가지야, 《시적》, 《미지한 날들》과 같은 작품은 1985년에 가지야 소련에서 출판될 수 있었다.

겨져 있는 인간정신의 한 특질을 인간에게 돌려주고 있는 것이다”⁵³⁾라는 시적 직관의 실현을 우리는 그의 후기 시학에서 목격하는 것이다.

이 시기에 그의 문제에는 난해함이 사라지고, 비유의 과포화가 사라지며, 이미지와 인상간의 거리가 단축된다. 형용어의 빈도수가 점차 줄어들기 시작하고, 주어와 동사만의 시술이 주축을 이룬다. 이미 그의 시적 자아는 세계와 자연과의 동일성을 획득하였으므로 시적 자아와 자연 또는 세계와의 동일성을 유도하던 일체의 수식어들이 사라지기 시작한다. 말하자면 외부의 시각세계와 내부의 정신세계를 긴밀히 결합시켜 줄 뿐만 아니라, 비교되는 두 대상사이의 시적 의미공간 속에서 시적 공명을 일으켜주던, 〈как〉, 〈казалось бы〉, 〈с.ювно〉, 〈точно〉 등과 같은 비유접속사의 사용이 현저히 줄어드는 것이다.

한편, 빠스체르나그의 시적 자아가 자연과 세계와 동일성을 추구할 때, 이 동일성의 문제는 그의 후기 시학에서 나타나는 불멸성·영원회귀의 시적 의식에 관한 문제와도 관련을 맺게 된다. 인간은 유한의 시간적 존재이며, 이 유한의 시간을 극복하고 초월할 수 있는 무한의 대상을 만나고 싶어하는데, 유한한 인간이 무한한 우주질서의 한 유기적 단위로서, 불멸과 영원을 얻을 수 있는 곳은 바로 시적 상상력의 공간 속에 있다. 이 무한과 유한의 대립, 죽음과 영원한 삶의 본질적 대립을 해소시킬 수 있는 방법은 그러므로 빠스체르나그의 후기 시학에서는 시적 상상력의 변주와 불가분의 관계를 맺고 있는 바로 자연계 대상과의 동일화 추구인 것이다. 나의 무한하고 순간적인 이 지상에서의 삶을 무한한 생명의 연쇄과정, 즉 자연계의 순환과정에 내입시켜 불멸의 가능성을 시도해 타진하고, 극복하는 것이다. 비록 그의 삶이 끝나더라도 그의 시적 자아인 ‘바람’과 ‘눈보라’ ‘겨울아침’은 끝없는 우주의 순환을 되풀이하고 있을 것이기 때문이다. 달리 말해, 빠스체르나그의 죽음에 관한 의식은 결코 비극이 아니며, 삶의 또다른 출구 또는 시작으로 인식하는 것에서부터 비롯되며, 죽음과 삶의 비극적인 이원적 세계관에서 탈피하여, 죽음은 삶과 동등한 실존적 가치를 가지고 있다고 믿는 것에서 출발한다. 그러므로, 죽음은 삶과 대립된 비극적인

53) Jacques et Raisa Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, (in) *Oeuvres Complètes Vol. X, 1952~1959* (Fribourg, Paris: Éditions universitaires Fribourg, Éditions Saint-Paul, 1985), pp. 109~111. 한편, 바흐겐도 이와 유사한 생각을 보여주는데, 그에 따르면, 미학적 활동의 첫번째 조건이 바로 이러한 동일화의 경향이며, 자아와 대상, 자아와 타자와의 동일성을 위해서는 개인적인 ego가 제거되어야 한다. М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, указ. соч., стр. 27-28을 볼 것.

모습이 아니라, 오히려 죽음을 삶의 한 경험으로 생각하면서 실존의 신비를 체험할 때 일게되는 존재의 한 열린 가능성이며, 참다운 자아를 지상에서 실현하기 위한 인간정신과의 끝없는 진화력의 증거물인저도 모른다. 자크린느 드 프루야아르는 “파스케르나크의 세계관에서, 죽음은 보이지 않는다. 죽음이 바로 일 속에 있듯, 러시아가 역사상 가장 피를 많이 흘린 시기였음에도 불구하고, 그의 작품에는 이상스럽게도 죽음이 부재한다”⁵⁴⁾고 지적했는데, 그는 말하자면 지바코가 평생에 있던 안나 이바노브나를 위로했던 말, 즉 “그러나 항상 같은 모양의 동일한 삶이 끝없이 우주를 채우고 있으며, 헤아릴 수 없는 결합과 변화 속에서 무단히 세로와진다.” (ИЖ, 58, стр. 68)라고 생각하기 때문에 죽음을 결코 비극으로 보지 않는 것이다. 안나 아흐마도바가 “피를 사랑하는, 피를 사랑하는 러시아의 내지어.”라고 노래를 했던 것과는 대조적으로, 그녀와 동시대인의 시인인 파스케르나크의 작품에 죽음의 태도가 부재한다는 것은 또한 그의 세계관이 경험적 자아가 아니라 초월적 자아를 추구하며, 인간의 죽음을 비극적 사건으로 보는 것이 아니라 우주의 한 현상으로 보았던 동양의 순환적 전통사상과도 상통한다고 볼 수 있을 것이다. 말하자면, 죽음과 삶을 더이상 이원적인 관점에서 바라보지 않고, 하나의 동심원처럼 순환·회돌이하는 일원적 관점, 또는 수평글러시의 대우주적인 유기체의 순환, 나선형 발전의 하나로 파스케르나크는 인식하는 것이며, 비잔틴문화의 영향을 받은 슬라브정교의 신비주의적인 관점에서 이것을 바라보는 것이다.

그러나, 파스케르나크의 시적 자아가 자연과 세계와 동일화를 추구하는 양상은 시적 자아의 드러냄을 통해서만 실현되는 것이 아니다. 그것은 오히려 역설적으로 자아의 숨김, 자아의 부서, 자아의 소멸과 같은 시적 인식의 다양한 변주를 통해 실현되기도 한다. 그는 《햄릿(Hamlet)》에서 “한 수단 있으시다면, 아버지./이 잔을 제게서 거두소서.” (СТИ. 2, 90, стр. 56)라고 시적 화자의 독백을 빌어 이 땅에서의 삶의 괴로움을 말한다. 이 시구는 성서의 한 문절(마가복음 14장)을 인용한 것으로서, 우리로 하여금, 그의 시 《오페만스카(Офеманский саг)》의 예수의 이미지를 떠올리게도 한다⁵⁵⁾, 이 시에서는 “부내에 나선” 구

54) Jacqueline de Proyard, Pasternak, op. cit. 88.

55) 파스케르나크의 후기 작품에 나타난 기독교의 변비에 관해서는 Per Arne Bodin, “Pasternak and Christian Art,” (in *Boris Pasternak Essays*, ed. by Nils Åke Nilsson (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976), pp.203-214.; Per Arne Bodin, *Nine Poems from Doktor Živago, A Study of Christian Motifs*

중인물 램렛의 이미지와도 중첩되는 시적 화자의 시점의 이중적 기법을 통해 빠스체르나끄의 시적 자아는 숨어있는 듯이 보인다.

또한 《길혼식(Свадьба)》에서는 시의 제목이 시사하는 의미와는 대조적으로 “삶은 단지 순간일 뿐./마치 선물을 주듯이,/다른 모든 사람들 속에서,/우리를 스스로를 용해시키는 것일뿐.”(СТИ. 2, 90, стр. 66)이라고 말하며, 타인들 속으로 사라져가는 자아의 소멸을 혼인이라는 새로운 계약을 맺는 시간과 결합시킨다. 빠스체르나끄가 의도하는 자아의 소멸은 그러므로 자연 속으로, 세계 속으로, “타인들의 기억 속으로”, (ДЖ, 58, стр. 68) 사라지는 것이다. 이렇게 타인들의 기억속으로 사라지는 것은 빠스체르나끄의 시학에서 부정적인 가치라기보다, 오히려 긍정적이며 적극적인 시간인식의 하나로 파악되어야 한다. 한 측면에서 그것은 시간의 불가항력적이며 장려한 흐름 때문이기도 하지만, 그에게는 “부활의 믿음”(ДЖ, 58, стр. 68)을 가질 수 있는 열쇠이기 때문이다. 또한 그가 《의사 지바코》에서 역사란 “기억과 시간의 현상의 도움으로 죽음의 현상에 관해 답하는 것”(ДЖ, 58, стр. 66)이라고 말한 것과 연결시켜 생각해 볼 때, 그것은 또 다른 측면에서 자아의 부재, 자아의 용해를 통해서 이룩되는 ‘우리’와 ‘역사’와 ‘사회’에 대한 인식의 새로운 정착이기 때문이다. 그러므로 빠스체르나끄는 자아의 은폐와 소멸, 또는 자아의, 타인과 자연과 세계와의 완전한 동일화를 이루기 위해, 그의 시적 자아를 사람들 속에 용해시키고 싶어하며, 사람들의 아침생기 속으로 들어가고 싶어 한다. 《새벽(Рассвет)》에서 “사람들에게 제로, 그 무리속으로,/사람들의 아침생기 속으로 가고 싶다.”(СТИ. 2, 90, стр. 78)라고 말하듯 아침의 생기는 빠스체르나끄의 시적 자아가 용해되고 싶어 하는 시적 인식과 그 시간의 정점이며, 그가 자연과 세계와의 동일화의 순간에 느끼는 내면적 떨림의 외면화에 다름아니다.

지금까지 언급한 이러한 일련의 과정을 거쳐 그의 시적 자아는 자아와 세계와 하나가 된다. 이제는 시적 자아대신 자연과 세계의 시적 대상들이 자아의 역을 대신하기 시작한다. 그가 《바람(Ветер)》에서 “나는 죽었지만, 너(바람)는 살아라”(СТИ. 2, 90, стр. 63)라고 말할 때, 이것은 이미 쾰 발레리가 《해변의 묘지》에서, “바람이 분다. 살아야겠다.”라고 하는 시적 의지의 현재적 관점을 초월하는 시간의 시간외적 관점이 된다. 그의 시적 자아는 소멸되었지만, 그의 분신

in *Boris Pasternak's Poetry* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976)을 참조할 것.

이자 또 다른 그럴 바답이 이 시적 자아의 삶을 세속할 때, 시간을 초월한 불멸의 시간이 그의 자아 속에 스며드는 것이다.

한편, 이러한 순간에 바스체르나코의 시적 자아는 神의 빛을 일별하게 된다. 자아가 자락진 자리에 신에게로의 귀의가 나타나는 것이다. 신이런, 그러므로, 죽음과 삶의 경계를 허물어 버린 때, 나와 사물사이의 거리를 없애고, 그것과 하나가 되고자 할 때, 그 문턱에서 만나게 되는 자아의 그림자이자 혹은, 그래서 텅비어 보이는 자아의 모습인지도 모른다. 그러나 그의 시적 자아는 신을 직접 말하지 않고, 자연을 통해 박시된 신을 말하며, 자연을 통해 신과 만난다. 그 신은 그의 시적 자아를 자연에 순응하게 했으며, 원복하였고, 자인 속에 내세워 했지만, 동시에 그 신은 어디서나 쉽게 볼 수 있는 풀이자 나무인 汎神인 것이다. 그는 “낭신처럼, 이 세상에서, /나와 제일 가까운 사람이 있다던, /그에게 풀잎과 나뭇잎의 소박함과/세로운 하늘을 닮아 주십시오.”(《나무들은, 단지 너신만을 위하여 (Деревья, только ради вас...)》, СИ. 2, 90, стр. 263)라고 청원하다가, “우리창의 싱어 때문에, /신의 빛을 볼 수 없을 때, /갈 곳 없는 슬픔은 황량한 바다의 잠결”(《이별 (Разлука)》, СИ. 2, 90, стр. 72)이나 본다고 말한다. 그러나 그가 말하는 신과 신의 세계는 초월의 세계에 군림하는 전지전능의 신과, 그의 소유지가 아니라, 그가 《신의 세계 (Божий мир)》에서 말하는 “산과 나라와 경계신과 웅덩이, /지렁이와 개구리들, /노인과 모교와 절망, /어린이와 슬픔이와 노인들.”(СИ. 2, 90, стр. 131)의 슬기롭고 살아서, 더부스 슬피하고 기뻐하는 바로 이 세계이다. 이 세계가 바로 강령한 신의 세계의 현현이라는 것이다.

결국, 자아의 출현 →자아의 변용→자아의 동일화 →자아의 소멸과 부처를 통해 실현되는 보이는 세계의, 자아와의 보이지 않는 세계 속에서 일게 되는 삶의 참된 “슬피”는 오히려 자아의 자아가 나타나기 전부터 존재하고 있는 이 세상의 사물과 사람들 속에 내세워 있다는 역설적인 결론에 바스체르나코는 도달한다. 그가 자신의 삶의 단련에 일게 된 이러한 시적 결론을 다시 풀이해 보면, 자아를 통해 인식하게 된 삶의, 이땅의 색도는 초월의 지세계가 아니라, 오히려 지금의 이 색도의 소용돌이치는 세계 속에서 찾아야 한다는 논지인데, 이 인식론적 당위성과 존재론적 깨달음을 동시에 체험하는 순간 그는 시 《세비 (Рассвет)》에서 이렇게 노래한다 ; “나와 이름없는 사람들, /나무들, 아이들, 책장물들. 나는 그들 모두에게 정복당해/그러고 단지 그곳에 나의 슬피가 있다.”(СИ. 2, 90, стр. 78)

여기서, 이 세계가 바로 “신의 세계”이며, 이 세계에서의 삶의 “승리”는 이 세계의 사물들과 사람들에게 의해 징복당하는 것이라는 시적 표현의 함의는, 그래서 시적 자아가 사라지고 없는 것처럼 보이는 그것의 숨은 뜻은, 주제의 자리를 양도하는 객체화의 의미가 아니라 시적 자아가 침복하고 있다는 것을 보여주려는 반증일 수도 있다. 파스케르나크의 시학에서 침복의 개념은 그가 “침묵, 너는 지금까지 들었던 모든 것들 중에서 제일 훌륭한 것”(《여름날의 별들》(Звезды летом), СТИ.1, 90, стр.132.)이라고 말하며, 신문 《툴라에서 온 편지》(Письма из Тулы)에서는 “전례없는 침묵”, “육체적 침묵” 즉 “자신의 입을 가지고 상념방이 말하게 하는 것”(ВОЗ, 85, стр.47)이라고 밝힌 것처럼, 존재의 없음을 뜻하는 부정의 침묵이 아니라 자연과 세계에 귀기울이는 행위로부터 시작하는 자가절세의 침묵이며, 자신을 잠시 잊는 순간이자, “미래의 소리”를 들으려는 일시적인 준비과정이다. 또한 그 침묵은 “거짓없이 살아야 한다./죽어 자신 속에 공진의 사랑을 남고,/미래의 소리를 들기 위해,/그렇게 살아야 한다.”(《유명해 진다는 것은(Быть знаменитым некрасиво)》, СТИ.2, 90, стр.88)고 믿하듯, 우주공간⁵⁶⁾을 사랑하기 위한 내면의 소리인 것이다.

56) 파스케르나크가 여기서 말하는 공간이란, 앞서 언급한 것으로 우스펜스키의 저서 《Tertium Organum》에 따르면, 4차원의 공간이다. 말하자면 3차원의 공간에서 우리의 시적 인식이 “물결과 정신”, “사인식”, “나와 너의 구분”, “신증천하” 등으로 구성된다면, 이 4차원적 형식 속에서는 “시간에 관한 새로운 인식”이 생기다고, “불변의 가능성”이 엿보이며, “신과 세계가 하나”될 뿐 아니라 “신비적인 인식”과 “기적의 세계가 개시”된다. (П. Успенский, *Tertium Organum*, указ. соч., стр. 323.)

한편, 파스케르나크의 시학에서 공간의 문제는 크게 세가지로 구분해 볼 수 있다. 첫째, 그것은 지면의 공간으로서, 파스케르나크가 그의 시 《유명해 진다는 것》(Быть знаменитым)에서 여백은 종이가 아니다 운명 위에 남아야 한다고 말하는 것과 같은 그래픽 차원의 공간이다. 말하자면 지면에서 한자의 배치, 한자제, 행간의 길이 등을 통해 제시할 수 있는 시각의 공간이다. 유리 보트만에 따르면, 파스케르나크는 마야코프스키, 올레크시 브로프, 트베르다예바와 더불어 시에서의 “그래픽 차원의 이미지(графический образ поэзии)”를 강조했던 시인 중의 하나이다. 러시아의 시인 중, 이러한 그래픽 차원의 공간을 시의 비적 효과를 대가시키는 요소의 하나로 생각했던 사람들은 마야코프스키, 브로츠크스키 등을 들 수 있다. (Ю.М. Лотман, Анализ поэтического текста, структура стиха (Ленинград: Просвещение, 1972), стр.70-73을 볼 것.) 둘째, 의미 공간에 관한 문제를 들 수 있다. 파스케르나크의 시학에 두드러진 환유·은유에 의해 파생되는 한 대상의 의미와 다른 대상의 의미가 서로 중첩·비유되었을 때, 여기서 생기는 또 다른 의미 사이의 거리 또는 공간 감각이다. 우리는 이러한 의미 공간을 기호학에서 말하는 “제2차 모델링체계”에 의한 공간, 즉 묘사된 공간과는 엄격하게 구분할 필요가 있는데, 이 의미 공간은 대상의 이름과 실제 대상간의 미동전설(수, 나무의 이름은 실제 나무와는 별개이므로)에 의해 생기기도 하며, 이미지와 이미지가 겹쳐서 상상된

그러면서 그는 자아와의 변주를 통해 우리가 우주의 질서에도 假託될 수 있음을 은연중에 시사한다. 미치 에른스트 키시러가 《인간에 관한 에세이》에서 “자신의 보우한 자아, 그 악마와 하모니를 이루며 사는 사람들은 우주와도 하모니를 이룬다; 왜냐하면 개인의 질서와 우주의 질서는 내재한 동일성의 원칙의 상이한 표현이며 표출일 뿐이기 때문이다”⁵⁷⁾라고 말한 것과 유사한 맥락을 이룬다. 자연을, 그리고 인간을 우주의 축도로 생각하는 자신의 소우주관(micro-cosme)을 말하는 파스케르나크는 이때 “자연과 세계, 우주의 신비./그 내밀한 떨림에 휩싸인,/너의 오랜 예복들,/행복에 겨운 눈물로 나는 지킬리라.”(《날씨가 개일 때 (Когда разгуляется)》, СТИ. 2, 90, стр. 100)라고 노래한다.

결국, 파스케르나크에게 창조란 자아의 눈뜰에서부터 시작하여, 자아의 존속을 오히려 하느님 작위나기는, 그래서 자아가 자연과 하나가 되고, 그 창조적

때 얻어지는 공간 감각일 수도 있다. 그러나 파스케르나크의 시각에서 우리가 의지 공간이라고 일컫는 의미에서 말할 수 있는 분야는 인지의 비유적 사용에 의한 (인적성 혹은 유사성에 따른 인식) 공간이다. 셋째, 이것은 시적·기호적 묘사공간에 해당되는 공간이다. 파스케르나크 시각의 경우, 그가 시를 속에 담은 공간은 결코, 우리가 살고 있는 실제의 공간이 아니며, 묘사된 공간이자, 텍스트 속에 반영된 현실의 공간이다. 그러므로, 그의 텍스트 속에 그가 묘사한 공간을 시각의 공간, 기호적 공간으로 볼 수 있다. 그의 공간 속에는 하늘과 땅의 이중공간이 기본구조로 나타나며, 또한 수평에 관한 시각 인식이 이 두 공간 사이의 관계항으로 제시되며, 그의 시적 주제에 반추를 더 주는 기본 동기와 역할을 담당. 문학에서 공간 개념을 논하는 미형서로는 다음을 참조 바람. (Борис Гаспаров, *Поэтика «Слова о полку Игореве»*, (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1984), стр. 129-159.; Ju. M. Lotman, *Struktura Khudozhestvennogo teksta*, указ. соч., стр. 265-279.; Ю.М. Лотман, “О понятии географического пространства в русских средневековых текстах”, *Труды по знаковым системам II* (Тарту: Тартуский Университет, 1965), стр. 210-216.; Ю.М. Лотман, “О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественных текстах,” *Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам 1966* (Тарту: Тартуский Университет, 1966), стр. 69-74.; Iouri Lotman, Boris Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1990).; Л.Ф. Жегин, “«Иконные горки» пространственно-временные единство живописного произведения”, *Труды по знаковым системам II*, указ. соч., стр. 231-247.; В.Н. Топоров, “Пространство и текст”, в кн: *Текст: Семантика и структура*, указ. соч., стр. 227-284.; В.Н. Топоров, Вяч. Иванов, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, указ. соч., стр. 63-184.; Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955); Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* 3, op. cit., pp. 165-186.; G. Genette, *Figures I* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), pp. 101-108.; G. Genette, *Figures II* (Paris: Édition du Seuil, 1969), pp. 43-48.; Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* (Paris: PUF, 1978), pp. 47-82.)

57) Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, op. cit., p. 21에서 인용함.

자아가 우주의 질서와 신의 세계에 귀일하여 불멸하고자 하는, 오랜 여정의 내면적 인식행위일 뿐이다. 그래서 자연과 세계 속에서 자신을 잊고, 자기 자신을 배제하고, 나아가 자연과 세계만이 자신의 작품 속에 홀로 남아, 네초의 정원으로 돌아가려는 그의 시적 자아의 뒷모습을 지켜 보게 하는 것, 이것이 파스체르나프가 추구하려 했던 시적 창조의 마지막 귀결인지도 모른다. 그러므로 파스체르나프에게, “존재하는 것은 힘든 일이 아니다. 사는 것은 아주 쉬운 일”이며, 그래서 “삶과 불멸은 하나”(《삶의 느낌(Чувство жизни)》, СТИ. 2, 90, стр. 261)인지도 모르는 것이다.

맺 음 말

지프 마리탱은 《예술과 시에서의 창조적 직관》에서 사물과 창조적 자아간의 관계를 다루며, 서양과 동양예술의 근본적 차이점을 이 자아의 문제에서부터 도출하기 시작한다. 서양예술이 이 자아란 무엇인가하는 문제에 천착한 자아를 드러내는 방법의 예술이라면, 동양의 예술은 자아의 개념을 배제하는 것에서 시작하는 텅빈 자아의 예술이라는 것이다.⁵⁸⁾ 비유해 말한다면, 烘雲托月의 방법, 즉 달을 그리기 위해 달을 그리는 것이 아니라 구름을 그리서 달의 형체를 나타내는 것, 이것을 동양의 예술관이라고 볼 때, 달을 위해 달을 직접 그리는 것이 서양의 예술방법이라는 뜻이다.

지금까지 우리는 파스체르나프의 시학세계 속에 나타난 그의 시적 자아의 동시적·공시적 병용과성을 다른 시학적 요소와 병행하여 살펴보았는데, 이 지프 마리탱의 말에 비추어 본다면, 시학적 기법의 하나로서 파스체르나프의 시적 자아는 이 동시성의 두가지 창조적 예술관을 동시에 공유하고 있다고 볼 수 있을 것이다. 자아를 드러내면서 시적 대상에 자신을 투사하려는 초기의 시학과, 자아를 숨기고 감춤으로써 시적 대상과 하나가 되고자 했던 후기의 시하이

58) Jacques et Raisa Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., pp. 115-118. 참고 바람. 자크 마리탱이 종교철학적인 관점에서, 자아의 개념과 창조의 주제 및 대상과의 관계를 보았던 것과는 달리, 무신론적인 관점에서, 대상의 미에 대한 위상학적 인식과 그 미적 체험, 창조의 극제와의 관계를 더듬어 낸 듀프레넬의 시각도 미묘한 단합. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. by, E.S. Casey, A.A. Anderson etc. (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973). 특히 제1장 “Phenomenology of the Aesthetic Object”를 참조할 것.

바로 그것이다.

이러한 파스케르나크의 시적 자아는 하나의 기법으로서 그의 시학에서 차지하고 있는 비중 이외에도, 그와 동시대를 살았던 다른 소비에트 러시아의 시인들과 비교해 볼 때, 우리에게 몇가지 언급했던 사실들을 다시금 돌이켜 생각해 볼 수 있는 기회를 마련해 준다.

우선, 자신의 개인적 자아가 곧 시적 자아와 동일선상에 있었던 마야콥스키, 구민코프, 츠베타예바, 만델슈타인 등이 소비에트정권 수립을 진후로 하여 자의 또는 타의에 의해 비극적인 생애를 마쳤던 것과는 대조적으로, 파스케르나크가 브로즈와적이고 자기중심적이며 특례적⁵⁹⁾이라는 비난을 받으면서도, 1940년대 삼시 창작활동을 중단해야 했던 것을 제외하고, 계속해서 집필을 할 수 있었다는 점은 그의 개인적 자아가 작품 속의 시적 자아와 결코 동일하지 않다는 것을 예증하는 한가지의 전기적 사실일 수도 있다. 물론, 이같은 관점은 파스케르나크의 전기적 요소와 시대상황을 결부시킨 연구가 선행된 이후에야 그 타당성을 명확히 가릴 수 있는 문제이겠지만, 단지 시적 기법의 하나로서, 시적 자아의 숨김, 드러냄, 은폐, 부제 등의 방법을, 그는 다른 러시아의 시인들과는 달리, 시적 의미효과를 배가시키는 예술적 시각의 한 수단으로 사용했을 뿐만 아니라, 그림기 때문에 소비에트비평의 탄압의 화살을 모면할 수 있었던 창작의 실로서 택했는지도 모른다는 말이다.

한편, 우리는 자연과 동일화된 시적 자아가 대신해 보여주는 그의 시적 세계관으로서, 죽음의 부재현상을 언급하면서, 이러한 시적 세계관이 농양의 순환적·일원적 세계관과 비교될 수 있음을 시사했었다. 동양의 전통사상에서 자아란 끊임없이 변하는 충동이나 화성이며, 이러한 경험적 ego의 헛된 그림자가 존제하지 않을 때, 또는 그것을 초월할 때, 미로소 참자아의 개념이 성립한다는 것을 감안해 보면, 파스케르나크가 시적 자아의 소멸, 부제, 은폐 등을 통해 도달하고자 했던 삶의 “승리”, 그 시적 효과는 마르크 슬로년의 말대로, 그가 “또 다른 러시아의 목소리”⁶⁰⁾를 만드는데 기여했을 수도 있지만, 다른 측면에서는 자아의 드러냄을 절저히 기피하던 동양적 작시관의 전개일 수도 있다.

59) В.И. Кулешов, История русской литературы (Москва: «Русский язык», 1989), стр. 632. 및 Л.Ф. Ершов, История русской советской литературы (Москва: «Высшая школа», 1982), стр. 40-41을 분 것.

60) Marc Slonim, *Soviet Russian Literature Writers and Problems 1917~1967* (London: Oxford Univ. Press, 1969), pp. 218-230.

는 뜻이다. 한 예로 빠스케르나크가 《유명해진다는 것은 (Быть знаменитым некрасиво)》에서, “유명해진다는 것은 아름다운 일도 내세울만한 일도 아니다. (...) 아무것도 모르면서 사람들의 입에 오르내리는 것을 수치일 뿐, (...) 운명 속에 어쩔을 남겨야 한다. (...) 이름없는 것들 속에 잠겨 그 속에 자신의 발자취를 숨기고/ (...) 그리고 너 자신은 승리와 패배를 구별지 말아라. (СТИ. 2, 90, стр. 88)라고 말하는 내용은 莊子의 應帝王 제 7편 “무궁한 道를 잘 터득하고, 자취없는 경지에 도달너, 자연으로부터 받은 것을 온전하게 하고, (스스로) 인은 바가 있었다고 생각지 말라. 오직 허심해자는 것 뿐이다”⁶¹⁾와 유사한 도가적인 자인철학을 우리에게 보여주기 때문이다.

실제로 상징주의 시학이론의 철학적 토대를 마련했던 블라디미르 솔로비요프는 자신의 《중국과 유럽 (Китай и Европа), 1890》⁶²⁾이라는 논문에서, Stanislas Julien의 불역본 (“Lao-Tseu, Tao-te-king, Livre de la voie et de la vertu,” Paris, 1842)을 사용하지만 노상시상의 단순한 소개가 아니라, 노장사상을 일종의 인식론적인 언어철학으로 파악하고 있으며, 백리기도 그의 《상징주의》에서 노자의 이름을 인용하는데,⁶³⁾ 상징주의자들은 불교, 힌두교의 세계관까지도 그들의 시학에 수용하려 했었다.

상징주의자들의 시적 언어관과 불가분의 관계를 맺고 있는 빠스케르나크의 작품에 이러한 종교적·철학적 세계관이 은인증언지라도 영향을 미치고 있을 수 있음을 우리는 다루어 집착해 보게 된다.

결국, 우리는 빠스케르나크의 작품 속에 나타난 시적 자아의 변용을 살펴보면서 첫째, 그가 이것을 시적 기법의 하나이자 소비에트의 현실에서도 창작활동을 계속할 수 있는 예운길의 하나로 생각했을 수도 있다는 점, 둘째, 루쉬긴, 페르문도프, 쉼체프의 작품을 계승하면서, 상징주의와 미래주의를 자신의 “사실주의적 원점”에 응용하며, “또다른 러시아의 목소리”로 불리울 만큼 시적 자아의 변용방법에 신작했다는 점, 셋째, 자아를 버져하는 시 정신을 후기에 보여

61) 新譯莊子, 安東林 譯註(서울: 玄岩社, 1974), p. 374에서 인용함.

62) Владимир Соловьёв, “Китай и Европа”, Собрание сочинений В.С. Соловьёва том. II (Брюссель: Foyer Oriental Chrétien; фототипическое издание, 1966), стр. 93-150. 한편 그의 “Буддическое настроение в поэзии(1894),” Собрание сочинений В.С. Соловьёва, том. III, указ. соч., стр. 81-99에 참고 바람.

63) Андрей Белый, “Магия слова,” в кн: Символизм (München: Wilhelm Fink Verlag; reprinted edition, 1969), стр. 429-448은 참조 바람, стр. 619-624의 주 3)을 볼 것.

주변서 동양적 세계관과도 비교해 볼 수 있는 가능성을 열어주었다는 점 등으로 수렴해 볼 수 있다.

파스케르나끄로 하이쿰 파스케르나끄를 말하게 하려했던 우리의 지루한 채워기 역행도 이제 역기적 감각을 해야한다. 우리가 만나고 들었던, 그의 말 속에는 그 자신 뿐만 아니라, 화이트만⁶⁴⁾의 가너런 “풍요” 쓴의 서정성과 “지아의 노래”의 내포습이 열게에서의⁶⁵⁾신의 섭리와 에밀리 디킨슨의 불면에 대한 비장한 심작이,⁶⁶⁾ 또한 우리의 옛시조에서 느낄 수 있었던 자연과의 주객일체의 탈관과도 같은 체험이 함께 자리하고 있었다.

이것은 한 측면에서 마흐젠의 말대로 다른 작품과 시로 대화관계에 상이한 문학작품의 상호텍스트성(intertextualité)의 비교연구를 위한 한 테마일 수도 있지만 다른 측면에서 이것은 한 작가, 한 작품에 대한 문학연구의 결론은 단지 그것의 열런 지평 속에서만 정당한 가치를 허여받을 수 있을 뿐이며, 나아가서 한 작가, 한 작품이 우리에게 주었던 최초의 그 감동적 율법을, 진코 논리와 이론으로써 손상시키지 않은 채, 다시 그들의 품으로 되돌려주려는 생각들의 삼정적인 끝맺음, 그 이상도 그 이하도 아니라는 사실을 다시한번 일깨워주는 말이다.

64) Whitman의 시가 러시아에 끼친 영향에 관해서는 K. Tchoukovski, *Les Futuristes* (Lausanne: Édition l'Âge d'Homme, 1976), pp.102-104를 볼 것. 한편, 파스케르나끄는 시마코를 통해 화이트만에 관해 이렇게 말한다; “부르크나 베르하겐, 화이트만과 같은 상징주의 시인들에게서, 아직 제멋대로인 것처럼, 나란히 옆에 있으면서도 서로 조화되지 않는 것처럼 보이는 시들과 개념의 무질서한 나열은, 결코 문체상의 번덕이 아니다. 이것은 삶에서 찾아내고, 자인에서 복제된 느낌들의 새로운 조화인 것이다.” (ДЖ, 58, стр. 500.)

65) Angela Livingstone, “Пастернак и Рильке”, (in) *Boris Pasternak 1890~1960 Colloque de Cerisy-la-salle (11-14 septembre, 1975)*, op. cit., pp.431-440.

66) Barbara Hieldt, “Translating the Modern Short Poem: English/Russian and Russian/English (With Reference to Dickinson and Tsvetaeva)” *Canadian Slavonic Papers*, vol. XXV. No. 1, 1983, pp.108-116.